



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS APLICADAS –
FATECS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: MAÍRA CARVALHO
ÁREA: CINEMA

Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais

Jaime César Pacheco Alves dos Santos
20563959

Brasília, Junho de 2009

Jaime César Pacheco Alves dos Santos

Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Prof . Maíra Carvalho

Brasília, Junho de 2009

Jaime César Pacheco Alves dos Santos

Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Banca Examinadora

Prof. Maíra Carvalho
Orientadora

Prof. Luciano Mendes
Examinador

Prof. Sérgio Euclides
Examinador

Brasília, Junho de 2009

Para as famílias das quais faço parte.

Minha família de sangue e amor. Meu pai, minha mãe, minha irmã e minha avó que estão sempre comigo. E todo o exército de primos, tios e agregados, que são muitos para serem nomeados.

Minha família formada ao longo da vida, com meus amigos de muito e pouco tempo.

e

À minha orientadora, Maíra Carvalho, pela ajuda constante.

Venha agora,
Minha criança,
Se estivéssemos planejando
Fazer mal a você, você acha
Que estaríamos aqui espreitando
Ao longo do atalho
Na parte mais sombria
Da floresta?

Kenneth Patchen

RESUMO

A filmografia de terror do período de trinta anos que compreendeu as décadas de 1950, 1960 e 1970, acompanhou o medo se aproximar e como a sociedade estadunidense lidava com ele. Na década de 1950, o terror era algo longínquo, que vinha de fora para bagunçar a estrutura social da América. Nesse sentido, o filme *Vampiros de Almas* de Don Siegel, sintetizou as inseguranças dos Estados Unidos de se render ao regime comunista e a paranóia vigente com a caça às bruxas comandada pelo Senador McCarthy. A década de 1960 começou, então, com a promessa de quebra dos sonhos dourados prometidos na década anterior. As minorias inconformadas com o tratamento desigual, passaram a lutar pelos Direitos Civis e os mais conservadores perceberam que o perigo já não era externo, mas interno. A suplantação do velho pelo novo é um dos sentimentos presentes no filme *A Noite dos Mortos-Vivos*, de George A. Romero, que retratava as idéias retrógradadas como mortos que insistiam em se manter ativos. A aproximação do terror, enfim, atingiu as famílias na década de 1970, em um já esperado choque de gerações que o filme *O Exorcista*, de William Friedkin representou ao mostrar uma mãe que já não sabia lidar com a própria filha. Usando de alegorias, esses filmes e alguns outros desse período, estreitaram as relações entre ficção e realidade, imprimindo um aspecto documental a essas produções.

Palavras-chave: Cinema, Terror, Alegoria, Estados Unidos.

Sumário

1	Introdução	13
2	Cinema como representação da realidade	16
2.1	A História e o Cinema	16
2.2	Cinema como Propaganda Política	18
2.3	A Alegoria	20
2.4	O Medo	22
3	Terror como gênero narrativo	25
3.1	Medo e Terror	25
3.2	Terror boca-a-boca	26
3.3	Terror na Literatura	29
3.4	Terror no Cinema	32
4	Estados Unidos: As décadas de 1950, 1960 e 1970	35
4.1	Década de 1950: A onda vermelha ameaça a prosperidade americana	35
4.1.1	Filmografia de terror da década de 1950	37
4.2	Década de 1960: Hora de rever conceitos	38
4.2.1	Filmografia de terror da década de 1960	39
4.3	Década de 1970: Os caretas contra-atacam	41
4.3.1	Filmografia de terror da década de 1970	43
5	Terror e Alegoria	45
5.1	Vampiros de Almas (1956)	45
5.1.1	Sinopse	46
5.1.2	O Inferno são os outros	48
5.2	A Noite dos Mortos-Vivos (1968)	52
5.2.1	Sinopse	53
5.2.2	Fora com o velho, viva o novo!	54
5.3	O Exorcista (1973)	58
5.3.1	Sinopse	59
5.3.2	O Exorcismo	61
6	Considerações Finais	66
	Referências	68
	Filmografia	70

1 Introdução

No cinema, realidade e fantasia são pólos opostos que se complementam em uma relação de dependência essencial para a difusão da sétima arte entre as multidões. Desde sua primeira exibição, quando a realidade de um trem vindo em direção à platéia atizou o pânico entre os telespectadores desavisados à magia que se desenrolava, ficou explícita a necessidade do cinema de se alimentar de fatos reais e corriqueiros para atingir as grandes massas.

Essa forma diferente de retratar a realidade fez do cinema um espelho dos acontecimentos desenvolvidos em cada década. Nesse contexto, os filmes dramáticos aparecem ao longo da história do cinema como representações mais confiáveis da realidade. A valorização dos filmes dramáticos se deu por conta da imediata identificação do público com as histórias, que não precisavam se apoiar em estereótipos, e se passavam em um mundo mais real e reconhecível.

Entre os gêneros cinematográficos, o terror é o mais subestimado. Visto muitas vezes como território para mentes perturbadas, o terror se apropria de alegorias para, com eficiência, retratar os acontecimentos de sua própria maneira. Usando o medo como inesgotável fonte de idéias, o terror se fortaleceu como gênero narrativo ao mesmo tempo envolvente e repulsivo, gerando histórias que se equilibravam na corda bamba do socialmente aceito e do tabu.

Tendo isso em vista, o presente trabalho se dispõe a analisar como os filmes de terror representaram os períodos em que foram produzidos – as décadas de 1950, 1960 e 1970. Para isso, um filme de terror representativo de cada década será analisado e comparado aos acontecimentos mais marcantes da época em que foram realizados. O foco do trabalho será a sociedade estadunidense, tendo em vista que os filmes analisados foram produzidos em Hollywood.

Os filmes escolhidos para a análise se destacam entre as demais produções do gênero pelo poder de manterem-se críveis e cultuados mesmo com o passar dos anos. Ainda objetos de análise em todo o mundo, os filmes selecionados tiveram grande impacto na cultura popular, alcançando grande sucesso na época em que foram lançados e nos anos posteriores. O filme escolhido para representar a filmografia de

terror dos anos de 1950 foi *Vampiros de Almas*, 1956, de Don Siegel. Os anos de 1960 foram representados por *A Noite dos Mortos-Vivos*, 1968, de George A. Romero. O *Exorcista*, 1973, de William Friedkin, representou os medos dos anos de 1970.

Com a análise dos filmes em questão, ficarão claros alguns temores da sociedade estadunidense nas décadas correspondentes. Cada um desses filmes se revelará um espelho da década em que foram produzidos. Reside aí o poder e sucesso desses filmes, mesmo tantos anos depois de seu lançamento, eles não são sobre monstros e assassinos, mas usam destes expedientes para revelar alguns dos temores da sociedade estadunidense.

Partindo desse ponto, a questão que norteará esse trabalho é: Quais são as alegorias usadas pelo cinema de terror e como elas representam os temores da sociedade?

Para responder a questão levantada, o trabalho se apoiou em pesquisas bibliográficas referentes ao cinema como meio de representação, a trajetória do terror como gênero narrativo e sua relação com o medo. Estas pesquisas tiveram como objetivo apresentar as formas com as quais o cinema reproduz a realidade nas salas de exibição. No contexto dos filmes de terror, deu-se ênfase nas formas de representação usadas pelos filmes para passar sua mensagem, ou seja, uma melhor compreensão do texto e do subtexto dos filmes citados.

A contextualização das décadas escolhidas também fez parte da pesquisa bibliográfica. Com o estudo dos acontecimentos mais importantes, tanto no âmbito social, como financeiro e comportamental, foram identificados os fatos que amedrontaram a sociedade estadunidense nas décadas já citadas e as alegorias usadas nos filmes para representá-los.

A análise fílmica foi construída levando em conta os dados obtidos com a pesquisa bibliográfica. Por meio dos estudos do gênero terror e das décadas já citadas, os três filmes escolhidos foram analisados, sempre tendo como foco as alegorias apresentadas pelas produções para representar os principais fatos de sua época.

O trabalho se apresenta em seis capítulos, sendo o primeiro destinado a Introdução e o último às Considerações Finais. O segundo capítulo é destinado ao referencial teórico. Este capítulo apresenta o cinema como representação da realidade,

sua importância como espelho de uma sociedade e de uma época, e sua força como propaganda política. Os mecanismos do medo e o uso das alegorias também são explorados no referido capítulo.

O terceiro capítulo traz um histórico do terror, sua história e relação com o medo, assim como seu início como gênero narrativo. As características do terror como gênero também são exploradas nesse capítulo, assim como parte de sua trajetória literária e cinematográfica.

O quarto capítulo apresenta um resumo dos fatos mais importantes ocorridos nas décadas de 1950, 1960 e 1970, assim como a filmografia de terror desses períodos. O conhecimento das décadas citadas será imprescindível para contextualizar os filmes escolhidos e, assim, reconhecer as alegorias usadas nos mesmos.

A análise dos filmes, em relação às suas respectivas décadas, será feita no capítulo cinco. Neste, as alegorias usadas nos filmes serão apresentadas assim como seu significado. É com essa análise que as alegorias usadas serão desconstruídas e o subtexto revelado.

2 Cinema como representação da realidade

2.1 A História e o Cinema

Durante sua trajetória, o cinema, como as demais formas de arte, foi influenciado pelo contexto histórico vigente, criando assim, enredos que atraíam, pois dava ao espectador uma confortável idéia de familiaridade e identificação. Fiorin e Salvioli afirmam que todos os textos refletem a sociedade, pois assimilam as idéias do período em que foram produzidos.

[...] Todo texto é um pronunciamento sobre dada realidade. Ao fazer esse pronunciamento, o produtor do texto trabalha com as idéias de seu tempo e da sociedade em que vive. Com efeito, as concepções, as idéias, as crenças, os valores não são tirados do nada, mas surgem das condições de existência. (FIORIN; SALVIOLI, 2003, p. 27)

Tendo em vista o poder do discurso de estar em sintonia com os acontecimentos vigentes, é possível dizer que o cinema, que nasceu como um meio de comunicação para grandes massas, também tem embutido em seus filmes a parcela de realidade que lhe cabe.

Não é novo o debate sobre a representação da realidade nos filmes. Data de meados de 1898 o primeiro estudo sobre isso, em que Boleslas Matuszewski, defendia a imagem cinematográfica como mais real do que as fotografias. Leve-se em conta que, no fim do século XIX, as imagens captadas pelos cinegrafistas e exibidas em feiras públicas, não seguiam um enredo nem contavam com atores. (KORNIS, 1992)

Se em suas primeiras incursões, as imagens cinematográficas eram pouco mais que fotografias em movimento, com a entrada de roteiros, atores e as técnicas de manipulação como edição e montagem, a concepção do cinema como reprodução da realidade entrou em debate. Ficou acordado, então, que o cinema não correspondia ao real uma vez que o cinema não produz realidade. Mesmo apresentando a característica de ser influenciado pelo tempo e pelos acontecimentos vigentes, a arte cinematográfica é por definição ficcional. Uma ficção apoiada na realidade, mas ainda ficção. (KING, 1989, p.149)

Essa mistura de real e imaginário é o que faz do cinema um terreno fértil para pesquisas. Embora sejam construídos em cima de roteiros inventados, os filmes apresentam em seus enredos um bom panorama do imaginário e dos costumes da época em que foram produzidos.

A ficção pode, sobretudo, ir mais longe na análise do funcionamento econômico e no estudo da mentalidade dos tempos passados. Será que existe um testemunho mais autêntico sobre o casamento na antiga Rússia do que as primeiras cenas do filme de Olga Preobrajenskaia, *Mulheres de Riazan*? A escolha do esposo, as transações, o cálculo do dote, a preparação da jovem, a cerimônia nupcial constituem um extraordinário bocado de história social. (FERRO, 1992, p.118)

Os ideais e modelos presentes em determinada época são visíveis nos filmes do período. Muitas vezes, essa relação não é proposital, mas o filme sofre efeito do ambiente, mesmo quando os realizadores não tenham essa intenção. O filme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) é uma prova disso. Lançado no clima de pessimismo e incerteza da Alemanha pós Primeira Guerra Mundial, o filme discursava contra o poder das massas e apostava no Governo como força salvadora.

Como demonstra a história de Lang, a ideologia é inconsciente. Ele não era nazista, nem pró-nazista. Seu filme, no entanto, deixou Hitler satisfeito. Isto porque Lang, o cineasta/bricoleur, usava o que havia disponível na cultura – não só as linguagens mas também os significados, o que incluía as imagens dominantes de poder – patriarcal, paternal – e suposição de que a agitação política era sempre indesejável e que a política reformista era messiânica ou marxista. (TURNER, 1988, p. 146)

Metropolis pertence ao período do cinema alemão estudado pelo jornalista Siegfried Kracaver para sua tese sobre a intersecção cinema e realidade. Para Kracaver os filmes alemães da década de 1920 eram o retrato de um país que começava a aceitar o modelo de governo pregado pelos nazistas.

Assim, por trás da história explícita das mudanças econômicas, exigências sociais e maquinações políticas, existe uma história secreta envolvendo os dispositivos internos do povo alemão. A revelação destes dispositivos através do cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão e ascendência de Hitler. (KRACAVAR, 1988, p.23)

Longe de apenas sofrer influência, o cinema tem, também, o poder de influenciar a sociedade que o consome. O discurso dos filmes estadunidenses, assim como o dos

filmes europeus, não mostrava ambos os lados imparcialmente, mas favorecia à um em detrimento do outro, dando a sociedade o que ela queria.

Uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.52)

O cinema demonstra a relação entre a ficção e a realidade. Embora não sejam considerados documentos históricos, os filmes apresentam um retrato bastante fiel das idéias e costumes da sociedade ao longo das décadas. Seja na esfera política, seja na comportamental, uma imagem clara de um período histórico pode ser montada com base nos filmes produzidos na época, que através da ficção e do imaginário, assimilam os elementos da realidade. (FERRO, 1992, p. 118)

2.2 Cinema como Propaganda Política

Foi durante a guerra que durou de 1914 a 1918, que a capacidade do cinema de mostrar a realidade foi largamente explorada. Com a ascensão dos chamados filmes propagandas, a câmera passou a ser testemunha ocular das batalhas, podendo inclusive, registrar o armamento do inimigo. (FERRO, 1992, p.71)

Os filmes propagandas se valiam das técnicas de montagem para imprimir nas telas uma realidade extremamente parcial. As imagens passavam por um extenso processo de seleção, a fim de mostrar apenas um ponto de vista. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.146)

O cineasta russo Einsenstein foi um dos pioneiros no uso da montagem para alcançar resultados de manipulação da platéia. Combinando as imagens que tinha filmado em blocos distintos, ele criava uma nova imagem, dando um significado diferente àquilo que foi inicialmente filmado, criando assim, uma nova realidade.

Aqui a idéia de que o cinema registrava ou reproduzia imagens do mundo real foi questionada.(...) A montagem realmente funcionava como Einsenstein afirmava; como ferramenta de educação soviética, era eficiente; seu didatismo, um benefício político. É irônico que seu uso mais comum nas sociedades capitalistas contemporâneas seja na publicidade. (TURNER, 1988, p.39)

As técnicas de montagem usadas nos filmes propagandas bebem na fonte do cinema russo. Tanto um quanto o outro, partem do princípio de que é possível manipular o real, criando uma ilusão em cima de imagens verdadeiras. O que fosse prejudicial à idéia central podia ser descartado, e a edição mostraria só o que fosse edificante para o lado que seria mostrado.

Os filmes de propaganda são, essencialmente, de convencimento, de adesão a uma causa. Para que tal aconteça é imprescindível que a emoção fale mais alto que a razão. Para tal, o filme de propaganda não fornece ao público material para discussão ou imagens que fomentem dúvidas. Simplesmente mantêm o público em constante estado de excitação, para aumentar sua receptividade às idéias apresentadas. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.148)

Apelar para a idéia de coletividade também é uma constante nesse tipo de filme. A idéia do “nós” contra “eles”, sempre ganha força em momentos de crise. A possibilidade de forças externas acabarem com uma sociedade, faz com que a mesma se una em torno de um ideal comum para se manter de pé.

O povo e, principalmente “o povo comum”, é arengado, elogiado e convocado como se fosse alguma autoridade divina. Grande parte da propaganda de guerra consiste em autoglorificação, em que todo o interesse é centralizado na resistência e nas virtudes simples do povo. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p. 175-176)

Os filmes propagandas encontraram o cinema de entretenimento, resultando em uma série de filmes com carga política. Essa mistura rendeu grandes sucessos de bilheteria calcados nos anseios vividos pela época.

O divertimento vira propaganda indireta e a propaganda vira divertimento. A relação entre os dois tem sido revelada em épocas de guerra quente ou fria, quando os filmes americanos dão o máximo para edificar a nação. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.53)

O cinema de entretenimento serviu bem às aspirações políticas de seus realizadores. Em Hollywood, essas produções ilustraram a aversão da sociedade estadunidense às políticas nazistas nos anos de 1940 e às interferências externas como o comunismo, na década de 1950, por exemplo.

O cinema é o ambiente ideal para se transmitir mensagens, por ser um meio de comunicação que fala mais diretamente ao público. Essas mensagens podem não ser explícitas, e nos filmes de entretenimento, por muitas vezes, chegam ao público por

meio de alegorias. O cinema de entretenimento, em especial o hollywoodiano, “constituem o cinema político mais eficiente, na medida que mantém as massas afastadas da política”.(FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p 223)

2.3 A Alegoria

Nas artes, as alegorias surgem como um conjunto de metáforas que criam relações entre o discurso mostrado e os acontecimentos da sociedade vigente. Essas relações podem ser mais explícitas ou mais cordatas. (XAVIER, 1993, p.11)

Para que as alegorias sejam efetivas, é necessário que as relações entre o que está sendo mostrado e o que está acontecendo sejam feitas, para que assim o público consiga extrair o verdadeiro significado daquele discurso.

Retoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e a significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados.(HANSEN, 2006, p.15)

As alegorias deixaram suas marcas bem visíveis na trajetória da humanidade e das artes. Exemplos podem ser encontrados em pinturas, textos, peças de teatro. A alegoria era usada para representar os fatos, de forma direta ou não. Para tal, duas formas de alegoria são reconhecidas: a pragmática e a metafísica ou mística.

A pragmática é a mais recorrente atualmente, inclusive no cinema. Nesse caso, a alegoria é usada “como um meio para um fim, não um fim em si”. Seu uso é uma constante principalmente em épocas de grande tensão social, numa tentativa de driblar a censura e tocar em temas espinhosos. (BURKE, 1995).

No Brasil, após o golpe de 1964, que instaurou um regime ditatorial no país, elas foram muito usadas. Músicos usavam de alegorias para cantar suas idéias e denúncias, evitando assim de serem presos ou deportados. Outro produto, que atingia o grande público e também falava através de metáforas, era a telenovela. Uma das mais emblemáticas do período é *O Bem-Amado* (1973), de Dias Gomes, que contava a história de um prefeito que tinha seus planos de inaugurar o cemitério municipal repetidamente frustrados, pois ninguém, na cidade, morria. A novela foi exibida na

época em que centenas de pessoas desapareciam nos porões da ditadura e o Governo negava suas mortes e seus corpos não eram encontrados.

O Golpe de 1964 também deixou marcas no Cinema. O sentimento de derrota e fracasso se fazia presente em filmes como *Terra em Transe* (1968), de Glauber Rocha.

Em *Terra em Transe*, tal como em *O Desafio*, prevalece o fator 1964, a dor da derrota, o luto. O drama barroco de Glauber expressa a crise de toda uma teoria quando a indecisão histórica que tematiza já é passado (o pré-64). Sua tônica de sublinhar os equívocos da esquerda ortodoxa (basicamente os equívocos do PCB) é típica ao momento 66/67, notadamente na ênfase que dá a perspectiva não ativada em 1964: a luta armada (XAVIER, 1993, p.110)

Não só momentos de tensão política rendem material para as alegorias no cinema. As mudanças sociais também podem ser reconhecidas em filmes dos mais diversos gêneros. Nos Estados Unidos, a emancipação da mulher, por exemplo, se tornou o pior terror dos machões no filme *Esposas em Conflito* (Bryan Forbes, 1975), baseado no romance de Ira Levin. Inconformados com as novas vontades das esposas, os homens as trocam por robôs cujos únicos propósitos são manter a casa em perfeito estado e dar-lhes satisfação sexual, indo de encontro à eterna fantasia masculina de se ter uma prostituta na cama e uma esposa exemplo para exhibir. (KING, 1989, p.182-183)

No Brasil, os anseios femininos tomaram o rumo contrário. Baseado no livro homônimo de Jorge Amado, *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) se tornou um sucesso absoluto, contando a história de uma cozinheira dividida entre o fogoso marido falecido e o metódico e respeitoso segundo esposo. No fim, fica com os dois, mantendo o prazer na cama e o marido perfeito. (REIS, 2001, p.23).

O segundo uso reconhecido da alegoria é chamado de metafísico ou místico. Nele, duas situações ou pessoas são comparadas, não importando o espaço de tempo entre as duas. Esse tipo de alegoria é fundamentada na idéia de que o presente é uma repetição do passado, logo os eventos que aconteceram podem ser usados para explicar o que está acontecendo ou irá acontecer.

Começamos com a Bíblia, na qual a interpretação linear dominante de história coexiste com a admissão da reencenação. No velho testamento, Josué, por exemplo, é apresentado como um novo Moisés, e assim também o é Elias. (BURKE, 1995)

Tendo isso em mente, os cineastas encontraram nas alegorias uma forma de apresentar seu discurso de forma abrangente e, aparentemente, inofensiva. Não são poucos os que viram no cinema uma ameaça à sociedade. Por ter muitos olhos e ouvidos fiéis, as salas de cinema podiam se tornar salas de conversão, com os filmes ainda mantendo seu viés propagandista para discernir outras formas de viver a vida.

Entre os gêneros do cinema, o terror é o que usa de alegorias de forma mais visível. Seja em livros ou filmes, o terror recorre às alegorias para melhor situar suas histórias e atingir os verdadeiros medos do público, que não são os monstros e a escuridão, mas o que eles representam.

Isso não aconteceu porque os roteiristas e produtores e diretores desses filmes queriam que acontecesse; aconteceu porque as histórias de terror ficam mais à vontade naquele ponto de conexão entre o consciente e o subconsciente, o lugar onde tanto a imagem como a alegoria ocorrem mais naturalmente e com efeito mais devastador. (KING, 2008, p.20-21)

Os filmes de terror recorrem ao medo como um meio eficaz de alertar o público para os problemas. No escuro das salas de cinema, os espectadores ficam mais vulneráveis, e o medo cumpre melhor seu papel de unir a sociedade contra uma ameaça comum.

2.4 O Medo

É interessante perceber como os filmes de terror são usados para doutrinar e, de alguma forma, unir uma sociedade em defesa de um bem comum. Isso acontece, pois através do medo se consegue um resultado diferente daqueles conseguidos pelas comédias ou pelos dramas.

O medo é usado para alertar e ensinar desde que o terror se tornou uma construção narrativa, seja através de lendas, seja através dos primeiros contos infantis. Isso acontece pois o medo funciona como um alerta, uma chamada para o perigo e para a necessidade de proteção.

Sentir medo em relação a um objeto ou a um evento significa ter capacidade de avaliar sua periculosidade e, portanto, de pôr em prática uma série de ações capazes de limitar sua força negativa e destrutiva, transformando-a às vezes de modo construtivo. (CICERI, 2001, p.10)

Longe de ser simples, o medo desencadeia uma série de reações físicas e emocionais nas pessoas, fazendo-as avaliar os perigos, decidir-se por lutar ou fugir. Neste aspecto, permanecemos semelhantes aos animais, pois esses usam o medo para garantir sua sobrevivência, embora existam estudos que digam que o Homem, por ser mais vulnerável carrega muito mais medos que os outros animais. (CICERI, 2001, p.12)

Quando algo desconhecido e, possivelmente ameaçador, se manifesta, a primeira reação que o corpo apresenta é o sobressalto, quando a atitude de conforto é deixada de lado e o corpo fica de sobreaviso para os perigos que podem surgir.

O simples fato de ter um sobressalto implica, na realidade, a ativação de três funções: pressentir o acontecimento inesperado, retrain-se e suspender outras ações para se predispor a agir. Pomo-nos de sobreaviso para o pior e antes de suspender esse estado de alerta passamos a reunir mais elementos que confirmem ou não a periculosidade do que percebemos. (CICERI, 2001, p. 13)

O sobressalto é a primeira reação ao perigo, que pode ser descartado por dispositivos elaborados pelo cérebro humano. O hábito e a sensibilização atuam como mediadores, que após o sobressalto avaliam a situação e a periculosidade.

A sensibilização e o hábito são opostos. Enquanto em uma situação de sensibilização, fica-se mais propenso a ter medo, o que exige “a permanência de um estado de vigilância”, o mecanismo de hábito se apresenta quando há o entendimento de que a situação não trará perigo, logo o medo se torna infundado. (CICERI, 2001, p.14-15)

Mas a identificação do perigo não é padronizada. A cultura, a experiência de cada um e a situação vigente são as variantes que fazem as pessoas temerem mais uma coisa do que outra. Ou seja, o estímulo em si não assusta a todos da mesma maneira, isso vai depender da interpretação que se faz desse estímulo.

Essa hipótese, defendida pelas chamadas teorias do *appraisal*, afirma que as diferenças nas emoções derivam da diversidade com que os indivíduos avaliam (*appraise*) e interpretam seu ambiente. A resposta emocional, portanto, não é considerada diretamente ativada pelo estímulo, mas mediada pela avaliação que o indivíduo faz desse estímulo. (CICERI, 2001, p.18)

Um bom exemplo dessas teorias, pode ser encontrado no cinema. Os filmes de terror de Hollywood são distribuídos para o mundo inteiro, mas nem sempre causam o mesmo efeito nas audiências estrangeiras que causa na audiência estadunidense. O estímulo ventado por esses filmes, pode assustar e amedrontar os Estados Unidos, que vivem determinada situação, mas não vão fazer o mesmo em um país com preocupações e medos diferentes. Para citar um exemplo, *O Exorcista* fez enorme sucesso nos Estados Unidos, provocando filas nos cinemas e muito burburinho, coisa que não aconteceu na Alemanha Ocidental. Isso porque, no momento em que o filme foi lançado, as famílias estadunidenses estavam em pânico com o comportamento dos jovens, enquanto a principal preocupação da Alemanha Ocidental era com os terroristas. (KING, 1989, p.142)

O cinema é um poderoso meio para disseminar o medo em uma sociedade. Seu poder de sugestão é imenso, pois, diferente da literatura e das narrativas orais, conta com a grande influência exercida pela imagem.

Pretendendo comover e impressionar as platéias, o cinema principou – desde seu início – a explorar temas tétricos.(...) Aquilo que penetra no íntimo do homem, aquilo que fica, e perdura no subconsciente, é o elemento trágico que provoca susto e medo. Este elemento domina, soberanamente, no filme sobre todos os outros. (VIANA, [19-?], p.57)

Por ser um ambiente propício ao entretenimento, o cinema reduz as defesas dos espectadores que entram no estado de sensibilização durante o filme, o que os deixam mais vulneráveis ao medo. Ao fim da sessão, embora ocorra o alívio da constatação de que tudo não passou de fantasia, os estímulos tétricos do filme permanecem no subconsciente, deixando a audiência alerta para o perigo. (VIANA, [19-?], p.59)

3 Terror como gênero narrativo

3.1 Medo e Terror

O medo é alimento essencial para o terror e o horror. No dicionário Aurélio (2004, p.774), terror é definido como estado de grande pavor. Definição parecida acompanha a palavra horror, sendo assim, as duas palavras irmãs no que diz respeito a seu significado, mas com diferenças básicas. Enquanto o terror é o sentimento de medo ou pavor, o horror é o resultado que esse sentimento causa. Terror é sentimento, horror é emoção. Stephen King constata que o horror é uma batalha contra a qual se luta sozinho. “É um combate travado nos recantos do coração”. (1989, p. 13)

Descobrir a origem do terror, logo, é descobrir a origem do homem. O medo e terror marcam a história da humanidade desde os primórdios e, quando os homens aprenderam a se comunicar, o terror surgiu como forma narrativa. Os desenhos pintados em pedras, as primeiras manifestações artísticas descobertas, ganham caráter de narrativa de terror quando mostram o embate dos homens primitivos com o desconhecido. Tudo o que era desconhecido ou não podia ser explicado por eles era motivo de medo e terror, mas nem por isso deixavam de exercer uma estranha força de atração. Paul Newman afirma que o medo é próximo da curiosidade – daí tantos supostos terrores exercerem atrações sinistras. (2004, p.12)

Aceitando a proximidade do medo e da curiosidade, fica fácil entender porquê tudo o que é pouco conhecido das pessoas lhe causam o sentimento de horror ou aversão. O medo do desconhecido acompanha a humanidade desde sua criação, e seja seguindo a versão bíblica ou a científica da origem do homem, o medo desempenhou papel importante para o desenvolvimento das espécies. Se na Bíblia, o medo – e posterior curiosidade – de Adão e Eva os levou a comer do fruto proibido, sendo assim, expulsos do Paraíso, na Arqueologia, os homens precisaram superar seu medo e vencer as adversidades naturais para se estabelecerem e formarem uma sociedade. Embora desafios sejam superados, o medo em si nunca é deixado de lado. Newman parte do pressuposto da intangibilidade do medo para afirmar que “o medo é

uma sensação multifacetada que está sempre em mudança, constantemente alterando a sua posição e as suas relações”.(2004, p.13)

Não é à toa que o medo é associado ao escuro. O que não pode ser visto é mais assustador, o quarto escuro onde não se enxerga um centímetro em frente, onde o que está a espreita é desconhecido. King (1989, p.134) usa essa analogia ao descrever o “medo e o horror como emoções que cegam, retiram nossas bases de adultos debaixo de nossos pés”. Com o acender das luzes, o medo pode se transferir não para o que está dentro, mas para o que está fora do quarto ou mesmo para quem acendeu a luz.

O medo e as preocupações fundem-se constantemente e reaparecem com diferentes máscaras. Fazem parte da vida íntima do indivíduo e em casos extremos levam à paralisia social, ao preconceito notório e a rigidez no olhar sobre os outros. (NEWMAN, 2004, p.13)

No decorrer das décadas o medo vivenciado pelas grandes massas foi mudando de objeto, a Ira Divina, o Diabo, a violência urbana, a liberdade das mulheres, o socialismo (para os capitalistas), o capitalismo (para os socialistas)... E cada feixe de luz lançado em cada um desses temas, dissipava um pouco da ignorância fazendo os anseios e preocupações se voltarem para outro assunto. Assim, como crianças largadas em um quarto escuro, a humanidade foi tateando em busca do interruptor que acenderia a luz, e a cada forma descoberta por tato, mesmo parcialmente, o medo se voltava para o que viria a seguir.

3.2 Terror boca-a-boca

A impossibilidade de explicar fatos naturais levou o Homem, no decorrer de sua caminhada pela evolução, a personificar seus medos, criando deuses responsáveis pelo fogo, pela água e pela morte, ao mesmo tempo em que criavam as primeiras alegorias destinadas a contar suas histórias fantásticas, os Mitos, dando subsídios para o terror contemporâneo. Quando algo dava errado, a razão era explicada em contos sobrenaturais. (BRAZ, 2009)

As alegorias se faziam presentes em lendas que eram passadas de geração em geração. Por exemplo, os deuses da colheita e da chuva. Essas histórias geralmente descambavam em morte e desgraça caso os desejos dos deuses não fossem

atendidos. Os deuses antigos poderiam ser considerados as primeiras alegorias criadas para representar temores reais – intempéries naturais, pouca colheita.

Mas retornando a um tópico anterior, o medo é muito próximo da curiosidade, logo muitos mitos foram destruídos com o conhecimento, e o medo foi mudando de personificação. Com a derrocada do medo irracional pelos avanços científicos, a sociedade se voltou para os problemas mais próximos. (NEWMAN, 2004)

Se os deuses sanguinários e a danação eterna não eram motivos de pânico, a vida na Idade Média trazia perigos suficientes para deixar qualquer um de cabelo em pé. Fome, violência e abandono apavoravam adultos e crianças, que reunidos em volta da fogueira à noite partilhavam deles em contos, que mais tarde, adaptados pelos irmãos Grimm foram contados para as crianças do mundo todo.

Pretendessem elas divertir os adultos ou assustar as crianças, como no caso dos contos de advertência com “Chapeuzinho vermelho”, as histórias pertenciam sempre a um fundo cultural popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas. (DARNTON, 1996, p.32)

Contadas para uma população primordialmente analfabeta, as histórias eram embasadas na realidade. Esses contos ensinavam e advertiam os camponeses que não tinham outro meio de instrução, muitas vezes se utilizando de linguagem brutal e violenta. Suavizados posteriormente, contos como *Chapeuzinho Vermelho*, *João e Maria* e *Cinderela* abusavam de um repertório pesado até mesmo para as histórias de terror atuais, que incluía estupro, sodomia, canibalismo, incesto dentre outros temas chocantes. (DARNTON, 1996, p.29)

Embora explicitassem suas mensagens sem pudores, os contos medievais também usavam alegorias para o melhor desenvolvimento de suas histórias. Tomando o exemplo de *Chapeuzinho Vermelho*, podemos tomar o Lobo como um representativo dos perigos escondidos nas florestas. Ogros, monstros e demônios também povoavam as histórias, que independente das fantasias traziam uma visão única sobre os acontecimentos da época.

Apesar dos ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem dentro de dois conceitos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa e a aldeia; por outro a estrada aberta. (DARTON, 1996, p.34)

O uso de brutalidade e violência em contos destinados a sociedade eram uma constante no século XVIII, não apenas na Europa. A crueldade pode ser encontrada nos contos populares e na História social em toda parte, da Índia à Irlanda e da África ao Alasca. (DARTON, 1996, p.59)

A níveis de comparação, a disponibilidade dos camponeses do século XVIII de se reunirem em volta da fogueira, após um longo dia de trabalho, para ouvirem e compartilharem histórias recheadas de violência e terror, não se distancia muito do costume atual de assistir a um filme assustador nos cinemas com um grupo de amigos ou mesmo reduzir a velocidade do carro para ver os destroços de um acidente.

No século XX, a disseminação do terror boca-a-boca não gozou da mesma popularidade de outrora. Ainda assim, programas de rádio substituíram a fogueira como ponto de reunião, disseminando histórias assustadoras para uma audiência fiel.

Nas noites em que havia programação no rádio, eu traria uma cadeira e a colocaria no lado referente ao meu avô no quarto e ele acenderia um de seus enormes charutos. [...] Para mim, o cheiro de fumaça de charuto numa salinha pequena traz à luz seu quadro referencial fantasmagórico: o rádio, domingo à noite, na companhia do meu avô. (KING, 1989, p.118)

Um dos últimos eventos que mobilizou multidões usando apenas efeitos sonoros foi a narração de Orson Wells do livro *A Guerra dos Mundos* de H.G. Wells. Ainda que no início da transmissão o público tenha sido informado que a atração a seguir seria uma simulação, o pânico tomou conta dos Estados Unidos quando Wells anunciou a invasão de discos voadores à Terra. Correria, tumulto e mortes se seguiram a transmissão radiofônica, forçando Wells a ter que se desculpar formalmente pelo ocorrido.

[...] Mamãe disse que uma de suas irmãs quase cortou os pulsos na banheira durante a apresentação de Orson Wells de *A Guerra dos Mundos*. [...] Eu imagino que você poderá dizer que minha tia considerou a transmissão de Orson Wells demasiado assustadora... (KING, 1989, p.127)

A transmissão original de *A Guerra dos Mundos* ocorreu em 1938, mas o rádio se manteve firme até encerrar sua era de ouro por volta de 1950. No seu período áureo, o rádio brindou a audiência estadunidense com programas como *Suspense*, *Lights Out*

e *Dimension X*, que traziam narrações de contos de fantasia e terror. (KING, 1989, p.116)

Assim como as histórias contadas no século XVIII, a narrativa era o ponto alto da experiência radiofônica. Sem o apoio de imagens, cabia ao ouvinte imaginar as situações, o que deixava a história assustadora em níveis muito pessoais.

Por mais exatas que sejam, as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida à histórias no século XVIII: as pausas dramáticas, as miradas maliciosas, os uso dos gestos para criar cenas [...] e o emprego de sons para pontuar as ações. (DARNTON, 1996, p. 32-33)

Com o auxílio de sons produzidos pelos contadores, os monstros, ogros e casas mal-assombradas se materializavam na mente dos ouvintes, tornado a experiência única. O rádio tinha o mesmo efeito, sempre requerendo a imaginação, que pode ser uma coisa perigosa quando os limites não são delimitados. No rádio, não haviam truques de maquiagem ou efeitos especiais, os ouvintes viam com os olhos da imaginação, o que tornava as coisas reais.(KING, 1989, p.127)

3.3 Terror na Literatura

As histórias assustadoras contadas no século XVIII foram de grande importância para a legitimação do terror literário. Seja pelas transcrições dos contos ou pela criação de novas histórias dentro do seleto círculo dos escritores, o terror foi ganhando terreno e definindo um esboço de suas características mais marcantes.

Em todo século XVII e parte do XVIII observamos uma massa efêmera de lendas e baladas de feição atrosa, se bem que muito consagrada na literatura refinada e consagrada. Folhetins de horror e assombração proliferavam, e podemos entrever o ávido interesse popular através de fragmentos como *A Aparição de Mrs. Veal* de Defoe[...].(LOVECRAFT, 1973 p.11)

Embora existam várias obras primas e referenciais, é difícil definir a gênese dos contos de horror. Características das histórias de terror estão presentes nos mais diversos textos através dos séculos. Sejam em livros ou em inscrições em pedra, o terror, sendo fruto do medo, sempre encontrou representação. O medo do desconhecido, ou o terror cósmico, sempre permeou a imaginação de todos os povos,

estando assim presente nas mais arcaicas baladas e textos sagrados.(LOVECRAFT, 1973, p.7)

Mesmo com a forte presença da tradição oral, foi na literatura que o terror se destacou como gênero e delimitou suas características, muita das quais persistem no século XXI. Um dos mais antigos e cultuados livros do gênero *O Monge*, de 1876, já mostrava a veia subversiva e a tendência à violência e ao grotesco. Na história, um monge inicia sua derrocada ao se render a luxúria com uma misteriosa mulher que lhe induz a invocar o demônio para possuir uma jovem que ele deseja. Ao tentar estuprar a jovem, ele é surpreendido pela mãe da mesma e a mata. O monge novamente tenta violar a jovem e se aproveita de sua doença para misturar um poderoso narcótico no medicamento dela, que a faz passar por morta. Com a jovem sepultada, o monge invade a câmara mortuária e a estupra, mas ela recupera a consciência. Os gritos da jovem atraem os guardas obrigando o monge a esfaqueá-la, sendo preso logo depois. O monge é torturado e invoca novamente o Diabo para vender-lhe sua alma para escapar da fogueira. O Diabo o resgata, mas não poupa sua vida, atirando-o contra os rochedos.(NEWMAN, 2004, p.6-7)

O Monge foi escrito por Matthew Gregory Lewis, então com dezenove anos. Na época do lançamento foi questionado por que motivo um jovem de família abastada e com boa educação escreveria uma história tão pesada. A mistura de sexo, violência e quebra de tabus transformou o livro em um sucesso instantâneo e de certa forma, representava a insatisfação do jovem em relação à sociedade.

Ele (Lewis) era homossexual numa época em que a homossexualidade era crime punível por enforcamento. Aos dezenove anos, deve ter sentido que a vida o tratava muito mal por fazer com que a satisfação de seus impulsos naturais fosse um crime. Por isso, canalizou sua raiva, frustração e desprezo para este romance “. (NEWMAN, 2004, p.7)

O livro de Matthew Gregory Lewis mostrou um caminho para a literatura de terror. Nele, estavam presentes os três níveis distintos do gênero: o terror, o horror e a repulsa.(KING, 1989, p.27).

O mesmo “Por que” dirigido a Lewis quando do lançamento de *O Monge*, passou a ser dirigido ao público dos livros de horror, cada vez mais populares. Por que comprar e ler essas histórias? Nessa pergunta, estava implícita a “suposição de que gostar de

histórias de terror, não é lá muito saudável”. O fascínio dos leitores pelos livros de terror é comparável à curiosidade que nos toma ao passarmos por um acidente de carro.

O fato é – e a maior parte de nós sabe disso – que muito poucos entre nós conseguem evitar uma espiada nervosa para a sucata cercada de carros de polícia e sinais luminosos na estrada, à noite. [...] Não é preciso elaborar o óbvio; a vida está cheia de horrores pequenos e grandes, mas pelo fato de os pequenos serem aqueles que conseguimos compreender, são os que nos atingem com toda força da mortalidade. (KING, 2008, p.16)

Se *O Monge* tem espaço cativo na história da literatura de terror, três romances moldaram as histórias de horror no século XX e definiram os arquétipos do “Vampiro”, o “Lobisomem” e a “Coisa Inominável”: *Drácula*, de Bram Stoker, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson e *Frankenstein*, de Mary Shelley. (KING, 1989, p.55)

Esses três arquétipos formam a base da ficção de terror no século XX, tanto na literatura quanto no cinema. As diversas adaptações e revisões dessas obras mostram seu impacto na cultura de massa e grande poder de atração sobre o público que mesmo ignorante ao conteúdo dos livros, não consegue ter uma idéia de vampiro diferente da retratada por Bram Stoker em *Drácula*, por exemplo.

Eles se situam na base de um imenso arranha-céu de livros e filmes – aqueles góticos do século XX, que ficaram conhecidos como “a moderna história de horror”. Mas que isso, no seio de cada um deles está postado (ou cambaleia) um monstro que se une para engrossar o que Burt Hatlen chama de “o agrupamento mítico” – aquele corpo literário de ficção no qual nós, mesmo os que não o lêem ou não vão ao cinema, já nos regozijamos. (KING, 1989, p.55)

O “Vampiro” nos deixa em contato com a libido, a vontade de derrubar as barreiras do sexo. Os vampiros de *Drácula*, como a maioria que veio depois deles, têm na boca a principal zona erótica, ou seja, têm no sexo oral a principal fonte de prazer, idéia bastante avançada para 1897, quando o livro foi escrito. *Drácula* ainda tem alusões a necrofilia e pedofilia em suas páginas. (KING, 1989, p.71-72)

O “Lobisomem” é a representação do conflito interno inerente a cada ser humano, a luta entre fazer o que é certo e fazer o que quiser. Dr. Jekyll e Mr. Hyde são os dois extremos da consciência, o anjinho e o diabinho em cada ombro.

O Médico e o Monstro foi publicado uns bons trinta anos antes das idéias de Sigmund Freud começarem a despontar, mas, nas duas primeiras seções do romance de Stevenson, o autor nos dá uma metáfora surpreendentemente cabível para os conceitos freudianos de

mente consciente e inconsciente – ou para ser mais específico, do contraste entre o superego e o id. (KING, 1989, p.78)

A “Coisa Inominável” toca no ponto sensível e comum a todos em alguma parte da vida: a exclusão. O sentimento de não fazer parte e não ser visto como igual inunda a ficção mundial, seja a infantil, seja a fantasiosa – vide *O Patinho Feio* e *King Kong* como exemplos famosos. O monstro de *Frankenstein*, se revolta contra o doutor que o criou, por tê-lo confeccionado em um mundo onde todos se sentem enojados e amedrontados por sua figura. Para não se sentir mais sozinho, pede ao doutor Frankenstein que construa uma companheira para ele. O pedido é negado e o monstro inicia sua vingança. No fundo, a “Coisa Inominável” é a representação daquela parte do ser humano que nega a solidão por ter medo dela.

É possível se ver nos olhos Boris Karloff, e mais tarde, nos de Christopher Lee, o horror de ser um monstro; em *King Kong* ele se espalha por toda a cara de gorila [...]. O resultado é quase uma caricatura do forasteiro desprotegido, à morte. Essa é uma das grandes fusões entre horror e amor, inocência e terror, uma realidade emocional que Shelley apenas sugere em seu romance. Mesmo assim, suponho que ela compreenderia e concordaria com a observação de Dino de Laurentiis sobre a atração que essa dicotomia evoca. (KING, 1989, p.65)

Os três arquétipos anteriormente citados permanecem no inconsciente coletivo por oferecerem um retrato, por vezes cruel, da natureza humana. Olhamos para eles não com medo ou repulsa, mas com um estranho sentimento de reconhecimento.

É inegável que nem só desses três arquétipos vive a literatura de terror, “há outros monstros lá fora nas trevas”. O “Fantasma”, por exemplo, é um dos arquétipos usado a exaustão nos livros de terror modernos, mas diferente dos outros três arquétipos citados, não tem um livro representativo, uma obra de grande impacto representativo e cultural. (KING, 1989, p.84)

3.4 Terror no Cinema

Assim como na literatura, que flerta com o terror desde suas raízes, o cinema não demorou muito para mexer com os sentimentos e nervos das pessoas usando uma atmosfera de pesadelo. O site Mood aponta *O Castelo do Demônio* (George Méliès,

1896) como um dos primeiros filmes que assustando as platéias, abriu caminho para a longa e tortuosa jornada das produções do gênero.

Os primeiros representantes do cinema de horror se esforçavam para imprimir uma aura pesada e soturna nas histórias. De acordo com o site Horror Film History, no mundo preto e branco do cinema em seu início, representar a luz e as sombras, efeitos tão usados no cinema moderno para dosar o clima de suspense, eram difíceis de ser alcançados por limitações técnicas. Por isso, os filmes carregavam na atmosfera sombria que lembrava as pinturas expressionistas.

O cinema de horror, desde seu início, se ancorou na possibilidade de representar em imagens os pesadelos das pessoas. O público dos filmes desse gênero vai ao cinema procurando desconforto, e quanto mais incomodado se sente, mais gosta do resultado. Isso se explica pelo fato da platéia não acreditar verdadeiramente em tudo o que aparece nos filmes, ao contrário, como o terror é um gênero vindo da Fantasia, permite ao espectador uma possibilidade de escapismo. (KING, 2008, p.19)

A possibilidade de escapar de uma realidade indesejável fez com que os filmes de terror alcançassem grande popularidade nos anos de 1930. Com o mundo se despedaçando em decorrência da quebra da bolsa, a realidade parecia mais cruel do que a ficção e os cinemas se enchiam de pessoas que se refugiavam, de muito bom grado, dos horrores reais. O estúdio Universal fez grande sucesso com as adaptações de *Drácula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931), e com as histórias do *Lobisomem* (George Waggner, 1941) e de *A Múmia* (Karl Freund, 1932). (KING, 1989, p.31)

Horror Film History aponta a chegada do som ao cinema como um grande diferencial nos filmes de terror desse período, se tornando um atrativo a mais para a audiência. Esse novo recurso possibilitou ao espectador uma experiência muito diferente daquela obtida nos anos de 1920, que agora podia ouvir os gritos, o ranger dos degraus anunciando a chegada do perigo, assim como os rugidos do monstro.

O escapismo que pode ser alcançado com os filmes de terror não configura a única razão do sucesso e impacto dessas produções. Mesmo em um mundo fantasioso, o cinema de terror, assim como os contos do século XVIII, mantêm um pé na realidade. Como aconteceu nos anos de 1950, quando filmes como *Vampiros de Almas* (Don

Siegel, 1956) e *A Invasão dos Discos Voadores* (Fred F. Sears, 1956) expressavam o temor das pessoas em relação à Guerra Fria e a Corrida Espacial.

Se o filme de horror tem o mérito de remissão social, é devido a sua habilidade de formar elos entre o real e o irreal – de fornecer subtextos. E em função de seu apelo às massas, esses subtextos assumem freqüentemente uma dimensão cultural. (KING, 1989, p.141-142)

Os subtextos estão presentes nos filmes de terror de todos os períodos, aproximando o gênero do público, que recebia em cada filme uma recarga de energias. Se a situação no mundo real parecia difícil, ela sempre se resolvia nos filmes. Assim, o desconforto sentido durante a exibição do filme se dissolvia ao término da sessão, com a promessa de que tudo ficaria bem. (KING, 1989, p.15)

4 Estados Unidos: As décadas de 1950, 1960 e 1970

4.1 Década de 1950: A onda vermelha ameaça a prosperidade americana

O fim da Segunda-Guerra Mundial deixou marcas visíveis na economia do planeta e redefiniu os centros detentores de poder. Em meio às mortes e perdas, os Estados Unidos foram a única nação a sair fortalecida da guerra exibindo um grande poderio militar e uma economia estável. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p.363)

O período do pós-guerra foi de agradável estabilidade para a sociedade estadunidense. A taxa de natalidade, que havia recuado nos anos 1930, subiu na década de 1940 e se manteve por toda a década de 1950. A “explosão de nascimentos” forçou uma mudança de hábitos, sociais e econômicos. A classe média trocou a agitação dos centros urbanos pela tranquilidade dos subúrbios. O sonho americano ganhou contornos nítidos com a casinha branca com gramado verde na frente.

Os Estados Unidos receberam uma overdose de boas notícias, uma série de eventos encadeados que tinham como resultado uma prosperidade constante, pois o aumento demográfico implicava no aumento do consumo, que implicava no aumento de postos de emprego, que implicava em mais prosperidade, que implicava em mais crescimento demográfico. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p.386)

A sofisticação da propaganda e a estabilidade financeira foram fatores determinantes para o consumismo voraz que se instalou na época. Artigos antes considerados de luxo viraram de primeira necessidade, a televisão tomou conta de mais de dois terços dos lares americanos, carros eram vendidos aos milhões e aparelhos eletrônicos que prometiam facilitar a vida das pessoas encontravam lugar nas cozinhas, garagens e salas de estar dos norte-americanos. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p.388)

Mas, por baixo da fachada de euforia, havia um certo grau de preocupação. Em 1949, a União Soviética explodiu sua primeira bomba atômica. O acontecimento pegou o governo americano de surpresa, pois as previsões eram de que os soviéticos só teriam tecnologia para tal feito em 1954. Os governantes chegaram a conclusão de que

a tecnologia das bombas tinha sido entregue por espiões. A paranóia comunista, que estava sendo ensaiada desde o fim da Segunda Guerra Mundial, atingiu os Estados Unidos. (FERREIRA, 1989, p.77)

A cruzada americana contra os comunistas teve no senador Joseph Raymond McCarthy sua figura mais emblemática, mas os esforços do governo estadunidense de identificar e punir possíveis comunistas infiltrados já existiam antes da ascensão de McCarthy. Em 1945, tiveram início as atividades da Comissão de Atividades Antiamericanas (HUAC), responsável por identificar atividades subversivas. As audiências da HUAC giravam em torno de alegadas infiltrações de comunistas em sindicatos e no cinema, e uma possível espionagem atômica. As audiências continuaram ocorrendo mesmo após a morte de McCarthy em 1957. (FERREIRA, 1989, p.14-22)

McCarthy gozou de grande popularidade no começo dos anos de 1950, usando o medo dos americanos de uma possível invasão comunista para se promover. Em um jantar oferecido por seu partido, ele alegou estar de posse de uma lista com mais de duzentos nomes de comunistas infiltrados no Departamento de Estado, embora, hoje em dia, parem dúvidas sobre a veracidade das afirmações. As declarações de McCarthy, falsas ou não, fizeram dele um astro ante a amedrontada sociedade estadunidense.

Em tempos normais, acusações irresponsáveis de um senador obscuro pouca atenção teriam merecido da imprensa e do país. Mas não eram tempos normais. Naquele mês de fevereiro de 1950, a nação já estava à beira da histeria, com uma substancial contribuição dos jornais. (FERREIRA, 1989, p.99-100)

McCarthy ganhou status logo após a condenação do diplomata Alger Hiss, em janeiro de 1950, sob acusação de perjúrio, mas com conotação de espionagem. O nome de Hiss virou sinônimo de traição e iniciou-se uma verdadeira cruzada para banir possíveis comunistas infiltrados em todo o país. Um grande número de pessoas perdeu o emprego por conta de denúncias anônimas, ninguém mais era inocente, e a mais simples dúvida a respeito do acusado era quase uma condenação. (FERREIRA, 1989, p.80)

4.1.1 Filmografia de terror da década de 1950

Monstros invadiram os cinemas nos anos de 1950. O desenvolvimento tecnológico fez a ficção científica ganhar um impulso na década de 1940 e esse impacto foi sentindo no cinema de terror de 1950. Insetos gigantes e seres de outro planeta dominaram a filmografia de terror, representando o momento de apreensão quanto as pesquisas com a bomba atômica e a ameaça que o comunismo representava para a sociedade estadunidense.

Após o lançamento da bomba atômica no Japão, a apreensão sobre os rumos da ciência era generalizada e a idéia geral era que tinha deixado o planeta mais vulnerável. Esse imaginário foi representado em filmes como *O Dia em que a Terra Parou* (Robert Wise, 1951) e *Plan 9 from Outer Space* (Ed Wood, 1959), onde seres de outro planeta, conscientes dos testes nucleares realizados na Terra, vêm ao planeta ora com a função de alertar, ora com a função de destruir.

Os responsáveis pelos testes, os cientistas, ganharam ares dúbios nos filmes do período. Ao mesmo tempo em que eram geniais, mostravam uma estranha atração pelos monstros que haviam criado ou que haviam chegado ao planeta.

Todo cidadão que andasse pelas ruas durante aqueles assombrosos oito ou nove anos que se seguiram à rendição do Japão desenvolveu sentimentos extremamente esquizóides sobre a ciência e os cientistas – reconhecia a sua necessidade, mas ao mesmo tempo repugnava aquilo que eles haviam introduzido em suas vidas para sempre. (KING, 1989, p.160-161)

Ao lançarem a Bomba Atômica nas cidades de Hiroshima e Nagasaki, os Estados Unidos desencadearam um trauma coletivo na população, que passou a conviver com o medo constante de mutações e demais reações à radiação. Com a suspeita de espionagem atômica, o clima piorou, quando a sociedade estadunidense começou a se ver como possível alvo de suas próprias bombas. O site Horror Film History conclui que os filmes de monstro e alienígenas proporcionavam horas de escapismo à audiência estadunidense, por mostrar uma força destruidora não-humana sendo derrotada pelos esforços dos humanos.

A delinqüência juvenil e o inconformismo dos jovens com as regras estabelecidas também teve representatividade na safra de filmes de terror dos anos 50. Enquanto James Dean definia o estilo do rebelde sem causa em *Juventude Transviada* (Nicholas

Ray, 1955), Steve McQueen enfrentava a má vontade dos adultos de uma pequena cidade que se negavam a acreditar que uma bolha estava prestes a engolir todo o local em *A Bolha Assassina* (Irving H. Millgateis, 1958) e um adolescente atingia o grau máximo da feiúra em *I Was a Teenage Frankenstein* (Herbert L. Strock, 1957) .(KING, 2008, p.19-20)

4.2 Década de 1960: Hora de rever conceitos

A década de 1960 revelou para a sociedade estadunidense seus conflitos internos e a necessidade de dar voz às minorias. Ainda sobre o efeito etílico da prosperidade econômica dos anos de 1950, os Estados Unidos viram os primeiros anos da década de 1960 com otimismo e esperança, e o novo Presidente John F. Kennedy personificava esse período com sua juventude e disposição. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p.395)

Mas, ao decorrer da década, vários conflitos internos abalaram a tranquilidade aparente e levaram a sociedade estadunidense a rever seus conceitos. O mais significativo deles foi a luta dos negros por direitos iguais. Ainda na década de 1960, a segregação era uma realidade nas cidades dos Estados Unidos, foi nesse cenário que Martin Luther King Jr. se destacou.

Com movimentos pacíficos, como um boicote contra os ônibus que durou quase um ano, a luta por direitos iguais atingiu todo o país e alcançou vitórias significativas contra a segregação nos meios de transporte público e nas Universidades, mesmo enfrentando uma oposição branca violenta que atacava os negros e as suas propriedades. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p.397-398)

A militância negra em prol de direitos iguais inspirou uma série de manifestações pelos Estados Unidos, mostrando a insatisfação de determinados grupos com o tratamento a eles destinados. O feminismo, adormecido desde a década de 1920, ressurgiu nos movimentados anos de 1960, junto com a vontade das mulheres de redefinir seu papel na sociedade.

Embora o ressurgimento conseqüente do feminismo parecesse pegar a nação de surpresa, as queixas ventiladas eram mais do que justificadas. A Décima Nona Emenda concedera o direito de voto às mulheres, mas não lhes redefinira o papel no lar e na sociedade. Nem lhes abria

caminho à igualdade educacional e de emprego. (SELLERS, MAY; McMILLEN, 1990, p.409)

Assim como aconteceu com os negros, a causa das mulheres enfrentou oposição ferrenha das camadas mais conservadoras da sociedade estadunidense. Homens indignados, e mesmo mulheres que não compartilhavam os mesmo ideais se mostravam abertamente contra as reivindicações das feministas.

Mas mesmo com a oposição, o movimento feminista colheu frutos significativos. Durante a luta, o movimento recrutou mais adeptos e em 1964, o Título VII da Lei dos Direitos Civis “proibiu não só a discriminação nos empregos por motivo de raça como também de sexo”. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p.410)

Se o feminismo e a militância dos negros por direitos iguais tiveram contornos políticos, o movimento hippie teve efeito na esfera social. Iniciado nas cidades costeiras dos Estados Unidos, com destaque para São Francisco, o movimento hippie se alastrou pelas demais cidades do país e pelo mundo. (COELHO, 2003, p.53)

Os hippies pregavam um estilo de vida mais livre e pacífico, longe das convenções e tabus. Partidários da idéia “Paz e Amor”, se posicionaram contra a interminável Guerra do Vietnã (1959-1975), e deixaram marcas na moda (roupas coloridas e cabelos desgrenhados), na música (rock and roll) e no comportamento sexual (sexo casual). (SELLERS, MAY; McMILLEN, 1990, p.411)

Os anos de 1960 mostraram uma sociedade inquieta e disposta a mudanças, embora ainda em confronto com os ideais tradicionais na década de 1950. Os filhos do “Baby Boom” da década de 1950 haviam crescido e buscavam coisas diferentes de seus pais, numa prévia do choque de gerações que ia explodir na década de 1970.

4.2.1 Filmografia de terror da década de 1960

O modelo perfeito da sociedade americana começou a se desintegrar no fim dos anos de 1950, e o *american way of life* ficou esquecido entre tantas lembranças empoeiradas. Os anos de 1960 chegaram trazendo a luta pelos direitos civis, a explosão das drogas alucinógenas, a invasão do rock britânico com suas raízes bem fincadas no blues e jovens abandonando tudo para seguirem os hippies e suas idéias

de amor livre. Nesse ambiente fértil, os filmes de terror e suspense se desenvolveram com maestria.

Feitos para agradar um público que não se impressionava mais com monstros espaciais, os filmes de terror da década de 1960 se desenvolveram à margem das superproduções dos estúdios. De acordo com o site Horror Film History, os filmes de horror se tornaram símbolo da contracultura, sendo produzidos com baixo orçamento, recuperando seu tom de lidar com tabus e abusando do sexo e da violência. Cineastas como George A. Romero e Herschell Gordon Lewis representavam a força do cinema de baixo orçamento com os cultuados *A Noite dos Mortos Vivos* (1968) e *Blood Feast* (1963).

Blood Feast é considerado o primeiro splatter movie do cinema. Geralmente feito com baixos orçamentos e sem aspirações intelectuais, o splatter movie não usava de sutilezas ou insinuações. Apostando em doses explícitas de violência e terror, filmes como *2000 maniacs!* (Herschell Gordon Lewis, 1964) atraíam o público e obtinham bons resultados nas bilheterias.

O site Mood destaca os filmes de suspense da década que, longe do terror explícito, ganharam terreno com as incursões de Alfred Hitchcock e Roman Polanski no gênero. Hitchcock ganhou a alcunha de mestre do suspense com criações como *Psicose* (1960), enquanto Polanski se aventurou no gênero com os cultuados *Repulsa por Sexo* (1965) e *O Bebê de Rosemary* (1968).

De acordo com o site Horror Film History, o fim da inocência foi o grande divisor de águas dos filmes de terror do período. O medo e o terror não ficaram imunes as mudanças radicais sonhadas e realizadas nos anos de 1960. Se no início da década, o vislumbre da faca e o sangue de chocolate assustavam na antológica cena do chuveiro de *Psicose*, já não causavam tanto impacto em 1969, quando o país assistia chocado às orgias sanguinárias orquestradas por Charles Manson.

Os anos 1960 chegaram ao fim, e junto com eles, a inocência de uma nação. E foi isso que deu o tom a filmografia de terror na década de 1970.

4.3 Década de 1970: Os caretas contra-atacam

Se a década de 1960 foi marcada por uma aura progressista e renovadora, a década seguinte fez o caminho inverso, foi uma época de repressão. Com um governo republicano e tradicional, a sociedade estadunidense lutou para manter viva a chama do conservadorismo tão em baixa nos anos de 1960.

Os movimentos sociais, longe de buscarem a integração, pregavam a segregação pondo em risco as conquistas da década anterior. Cruzadas contra o feminismo, a homossexualidade e o direito das minorias foram travadas por todo o país. Militantes brancos insatisfeitos com os rumos das ações pró-direitos civis alegavam que os progressos com relação as minorias implicavam em uma “discriminação ao contrário”. Os direitos dos homossexuais também eram atacados por movimentos que levantavam a bandeira da moral e dos bons costumes. Tendo como principal porta-voz Anita Bryant, a luta contra os direitos civis dos homossexuais virou uma espécie de caça às bruxas, com ações como a Proposta 6 - não aprovada por voto popular. (SELLERS, MAY; McMILLEN, 1990, p.420)

O feminismo sofria do mesmo mal que o atacava na década anterior: movimentos que iam contra seus ideais e desprezavam sua luta. A diferença é que na década de 1970 esses movimentos eram formados e liderados por mulheres conservadoras e tradicionais.

Organizações de mulheres conservadoras – como o Feminilidade Fascinante e o Mulher Total – emergiram em fins da década para combater os objetivos do movimento de libertação feminina. Apresentando-se como “pró-família” e “contra a libertação”, elas se opuseram à Emenda dos Direitos Iguais (ERA) [...] sobre o fundamento duvidoso de que fomentaria os banheiros unissex, a convocação das mulheres para o serviço militar e a homossexualidade. (SELLERS, MAY; McMILLEN, 1990, p.420-421)

Mesmo com oposição, o movimento para instituir a igualdade de direitos entre homens e mulheres se fortaleceu em 1974 com a aprovação da Lei de Igual Oportunidade de Crédito, “que prescrevia igual acesso a empréstimos bancários e cartões de crédito”. Mas esses avanços não descartaram a discriminação contra as mulheres no trabalho. Elas ainda eram empregadas em serviços subalternos e ganhavam menos que os homens, mesmo quando assumiam cargos de chefia. As

mulheres também representavam a maioria na chefia de um novo tipo de família, àquela formada por um único progenitor. O resultado da junção desses elementos foi aumento no número de famílias pobres nos Estados Unidos. (SELLERS, MAY; McMILLEN, 1990, p.420)

Com as taxas de natalidade em queda, a população estadunidense era mais velha na década de 1970 em comparação à década anterior. Os jovens de 1960 cresceram e abandonaram os ideais da época “Paz e Amor”, pararam de pensar no coletivo e passaram a desenvolver um pensamento mais narcisista, pressagiando, assim, um inevitável conflito de gerações.

Os sinais desse choque de gerações já podiam ser sentidos no meio da década de 1960 e se estenderam até o início da década de 1970. A quebra de tabus modificou o comportamento dos jovens, para o horror dos pais que já não reconheciam os próprios filhos.

Aquilo foi mais que uma diferença de gerações. As duas gerações [...] estavam se movendo ao longo de camadas opostas da consciência social e cultural, compromisso e mesmo definições de comportamento civilizado. O resultado não foi tanto um terremoto quanto foi um abalo no tempo. (KING, 1989, p.184)

Os problemas sociais, econômicos e a insatisfação dos jovens na década de 1970 foram os ingredientes necessários para a explosão do Punk Rock nos Estados Unidos. Surgido na cena underground de Londres, o movimento Punk chegou aos Estados Unidos conclamando os jovens a fazer tudo diferente. Em uma sociedade que se mostrava contrária à mudanças, a juventude se refugiava nas músicas agressivas, adotando comportamento desdenhoso e arrogante ao que era antigo. (Seven Ages of Rock- The Blank Generation, 2007)

O abuso com relação às drogas foi outro fator marcante na década de 1970, principalmente entre os jovens. Glamourizadas, as drogas se tornaram um problema a ser combatido, coisa que não havia acontecido na década anterior. As estatísticas comprovavam o aumento acelerado no uso de drogas. Em 1973, por exemplo, o número de pessoas que admitia ter usado maconha era de 12%, esse número dobrou em um período de quatro anos. Cada vez mais jovens se sentiam atraídos não só por maconha e LSD, mas também por drogas mais pesadas. Pesquisas apontavam que

isso começava a se tornar uma preocupação familiar. Em 1978, 66% dos pais entrevistados consideravam a maconha um problema nas escolas, e 35% tinham a mesma opinião em relação a drogas mais pesadas. (ROBINSON, 2002)

4.3.1 Filmografia de terror da década de 1970

A efervescência cultural e social dos anos de 1960 não se estendeu por muito tempo. O festival de Altamont, em 1969, foi o último grande evento da sociedade paz e amor, que viu um rapaz ser assassinado em frente às câmeras em uma confusão iniciada pelos Hell's Angels, grupo de motoqueiros delinquentes contratado para fazer a segurança do evento. Os anos de 1970 começaram com uma ressaca dos anos de 1960, com luto e apreensão. (Seven ages of Rock – The Birth of Rock, 2007)

O clima de otimismo e prosperidade das décadas anteriores haviam se dissipado e os Estados Unidos encaravam com desânimo os anos por vir. Essa atmosfera era extremamente favorável para o horror, e os filmes de terror voltaram chamar atenção dos estúdios que destinavam a eles grandes orçamentos. O resultado das bilheterias era proporcional e o público fazia dos filmes de terror grandes sucessos.

Os filmes de terror da década de 1970 se concentraram em explorar o psicológico do público com um enfoque mais direto nos problemas sociais e nos medos genuínos da sociedade. Nesse contexto, filmes de terror viraram verdadeiros fenômenos sociais e culturais, sendo *O Exorcista* (William Friedkin, 1974), o mais conhecido deles.

Rodeado de lendas, e considerado o filme mais assustador de todos os tempos, *O Exorcista* deixou os Estados Unidos em polvorosa ao narrar as tentativas de dois padres para realizar um exorcismo numa criança de 12 anos de idade.

As filas davam voltas no quarteirão em todas as grandes cidades onde foi exibido e, mesmo nas menores [...] foram realizadas sessões à meia-noite. Grupos de Igreja fizeram piquetes; sociólogos com seus cachimbos pontificaram-no; locutores leram segmentos da contracapa em seus programas de fim de noite. (KING, 1989, p.184-185)

O Exorcista foi a apoteose dos filmes que falavam do medo interno, o medo tão próximo que muitas vezes podia ser real apenas na mente do amedrontado. Esse foi o caminho seguido pelos filmes de terror desse período. Se em 1968, *O Bebê de*

Rosemary passava uma mensagem de antinatalidade, nos anos de 1970 as crianças já tinham nascido e não eram boa coisa como mostrava *A Profecia* (Richard Donner, 1976), que ainda alertava para o mal na política – sacudida pelo escândalo de Watergate, que levou à renúncia do presidente Nixon em 1974. O site Horror Film History ainda ressalta que filmes como *Carrie, a estranha* (Brian De Palma, 1976), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Esposas em Conflito* (Bryan Forbes, 1975) entre outros títulos, retratavam o constante clima de paranóia que tomava conta das pessoas.

O cinema de horror também se preocupou em mostrar a América dos esquecidos e desajustados. Os filmes independentes foram os que mais apostaram nessa idéia, apresentando filmes de estética crua e realista como *O Massacre da Serra Elétrica* de Tobe Hooper, 1973 e *Aniversário Macabro* de Wes Craven, 1972.

5 Terror e Alegoria

5.1 *Vampiros de Almas* (1956)

Quando escreveu o livro *The Body Snatchers*, publicado em 1955, o escritor Jack Finney não teve a intenção de ser autor da obra que caracterizaria o período de caça as bruxas nos Estados Unidos. Segundo ele, a história surgiu de sua vontade de escrever sobre acontecimentos inexplicáveis que tinham como cenário uma cidade pequena do interior. Era um livro de puro entretenimento, sem nenhuma mensagem oculta. (KING, 1989, p.333)

A versão cinematográfica de *The Body Snatchers* foi lançada em 1956 sob o comando de Don Siegel e causou rebuliço. *Vampiros de Almas* (Invasion of the Body Snatchers) foi recebido de forma dúbia, representando para algumas pessoas uma crítica ao macartismo, e para outras um alerta ao perigo comunista. (KING, 1989, p.6)

Antes de se decidirem pelo nome do filme, os realizadores de *Vampiros de Almas* trabalharam com diversas opções de títulos como *Better Off Dead*, *They Came from Another World* e *Sleep No More*, título original da série de histórias que depois seriam expandidas para o romance *The Body Snatchers*.

O roteiro do filme foi escrito por Daniel Mainwaring, com colaboração de Sam Peckinpah, esse último não creditado. Peckinpah teria escrito passagens do roteiro, assim como alguns dos diálogos. A participação de Peckinpah ainda é controversa, embora o roteiro do filme apareça creditado em seu nome em algumas publicações desde sua morte em 1984. (JUSTICE, 2005)

Filmado em apenas 23 dias com o modesto orçamento de 420 mil dólares, *Vampiros de Almas* foi produzido por Walter Wanger, que havia acabado de sair da cadeia depois de cumprir pena por tentar assassinar o amante de sua esposa, a atriz Joan Bennet.

Embora seja um híbrido de ficção científica e terror, *Vampiros de Almas* tem forte influência do cinema noir, um gênero forte nos anos 1950. A narrativa em off, o tom de constante ameaça e fatalismo são lugares comuns desse gênero de filmes e estão presentes em *Vampiros de Almas*, isso se deu pelo fato do roteirista Daniel Mainwaring

ser responsável pelo roteiro de *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) um dos grandes filmes noir da história do cinema. (JUSTICE, 2005)

Vampiros de Almas é fiel ao livro de Finney, a exceção ao epílogo e o prólogo, inexistentes no livro. São essas duas seqüências que mostram claramente a posição de Siegel de fazer um filme sobre a ameaça comunista, e exatamente as únicas coisas que desagradaram Finney. (KING, 1989, p.333) O prólogo mostra o protagonista da história, Miles Bennell, vivido por Kevin MacCarthy, num hospital, tentando convencer as autoridades de que o perigo se aproxima. No epílogo, tenta-se passar a idéia de que a invasão pode ser controlada. Essas seqüências foram filmadas após o filme já estar pronto à pedido dos realizadores que queriam algo próximo de um final feliz, diferente do final original que mostra Bennell, após fugir de Santa Mira, gritar alucinado para os carros que passam: *Eles já estão aqui! Vocês serão os próximos!*”(*Vampiros de Almas*, 01h18min)

The Body Snatchers foi adaptado outras três vezes para o cinema: *Invasores de Corpos*, de 1978, com direção de Philip Kaufman, *Invasores de Corpos*, 1993, de Abel Ferrara e *Os Invasores* de Oliver Hirschbiegel, em 2008. Essas três adaptações fogem a idéia original de Finney e concentram a aventura não em uma cidade de interior, mas em grandes centros urbanos.

5.1.1 Sinopse

A ação de *Vampiros de Almas* se concentra principalmente na cidade interiorana de Santa Mira, uma comunidade agradável e próspera que vira palco de acontecimentos inexplicáveis.

Bennell inicia sua narrativa contando o dia de sua volta para a cidade. Bennell assiste a uma cena inusitada: um garoto, que na tentativa de fugir de casa, quase é atropelado pelo carro do médico.

Ao chegar em seu consultório, Bennell recebe com alegria a visita de Becky, uma antiga paixão. Becky conta que sua prima Wilma se queixa de que seu pai, Ira, é um impostor. Bennell ouve a mesma história do garoto que quase atropelou na volta à cidade. Ele conta que sua mãe não é a mesma pessoa. Bennell teme estar diante de uma histeria coletiva.

As suspeitas de Bennell de que algo muito errado acontece na cidade tomam corpo quando, ao jantar com Becky, é chamado pelo amigo Jack para ver uma coisa inusitada. Ao chegar à casa de Jack, encontra o amigo e sua esposa lívidos com a descoberta do que parece ser um sósia de Jack na casa. O sósia está desacordado e não parece completamente formado, pois não possui impressões digitais. Sem saber o que pensar, Bennell deixa a casa de Jack e pede para ser avisado se alguma coisa acontecer.

Bennell volta para sua casa onde é acordado no meio da noite por Jack e sua esposa. Eles foram buscar ajuda pois o sósia de Jack abriu os olhos e apresenta um corte na mão, no mesmo lugar em que Jack se cortou naquela noite. Bennell e Jack vão buscar ajuda, mas descobrem que o corpo desapareceu e as autoridades não acreditam que eles dizem a verdade.

No dia seguinte, Bennell encontra Wilma e ela já não acredita que Ira é um impostor. O mesmo acontece com o garoto que tinha suspeitas em relação à mãe.

Durante um jantar com os amigos, Bennell descobre com Jack quatro estranhos casulos na estufa. Os casulos se abrem e começam a tomar forma humana. Bennell, Becky, Jack e a esposa correm para buscar ajuda. Bennell passa a ter certeza de que a polícia está encobrindo a trama dos invasores, de que na verdade os policiais e a maioria das pessoas da cidade já foram substituídas pelas réplicas. Ele tenta falar com autoridades de fora da cidade, mas a telefonista garante que não consegue completar as ligações. Jack e a esposa, então, fogem de Santa Mira enquanto Bennell destrói os corpos na estufa.

Escondido em seu consultório com Becky, Bennell vê a cidade sucumbir à trama dos invasores e descobre que Jack também foi trocado. O novo Jack leva dois casulos para o consultório e explica o plano dos invasores, dando conta que não vai demorar para Bennell e Becky dormirem e serem substituídos.

Desesperado, ele arma um plano de fuga com Becky, mas os dois são perseguidos pelos habitantes de Santa Mira. Durante a fuga, cansada, Becky dorme e é substituída por uma réplica. Agora, sozinho, Bennell consegue fugir e tenta alertar a todos sobre o que está acontecendo. É preso por atrapalhar a ordem, mas é desacreditado ao contar toda a verdade às autoridades.

Mas logo a verdade aparece, quando um caminhão lotado de casulos vindo de Santa Mira atropela um homem deixando os casulos caírem na estrada.

5.1.2 O Inferno são os outros

Há uma cena em *Vampiros de Almas*, onde é permitido ao público visualizar como seria o mundo se a doutrina comunista se espalhasse. Na praça da pequena cidade de Santa Mira, uma multidão homogênea e sem emoção cerca um caminhão cheio dos casulos que se tornariam sócias dos seres humanos, obedecendo às ordens de um chefe de polícia. Enclausurados em um consultório médico, Miles Bennell e sua namorada Becky, encaram aterrorizados a formação desse novo mundo.

Figura 1 Bennell e Becky no consultório



Fonte: *Vampiros de Almas* (Don Siegel, 1956, 00h56min31seg)

Emblemático em seu ataque ao comunismo, *Vampiros de Almas* atinge na cena descrita acima seu ápice como filme propagandista, e exemplifica o medo de uma sociedade que vivia eufórica com o nascimento do consumismo e com as delícias de um período que exalava prosperidade. A idéia de ser mais um, de ser igual aos outros, de não se destacar era extremamente contrário ao estilo de vida estadunidense, e por isso precisava ser combatido.

Embora a história original tenha sido imaginada por um escritor que se esquivava de polêmicas políticas, nas mãos de um diretor de direita, *Vampiros de Almas* usou invasores espaciais desprovidos de emoções como alegoria para os comunistas que o Governo dos Estados Unidos combatia.

A trama de *Vampiros de Almas* se concentra em uma cidade do interior dos Estados Unidos, como muitas das histórias catastróficas daquele período. Nada melhor que uma cidade pacata e agradável para transmitir a idéia de prosperidade. Jack Finney, autor do livro que inspirou o filme, não se cansa de atribuir à pequena cidade de Santa Mira uma inequívoca aura de placidez.

A nota principal que Finney faz soar repetidas vezes nesses primeiros capítulos é tão baixa que em mãos menos hábeis se tornaria insípida: mas é agradável. [...] as coisas em Santa Mira, conta-nos ele, não são grandiosas, não são selvagens nem loucas, não são terríveis nem aborrecidas. As coisas em Santa Mira são agradáveis.(KING, 1989, p. 337)

Don Siegel, ainda que não explore demoradamente essa característica, não se priva de mostrar Santa Mira como um lugar agradável. Ao buscar Bennell na estação de trem, a enfermeira atualiza-o sobre os pacientes, com o tom de intimidade de quem mantém relações fora do consultório. A cidade se mostra prosaica e convidativa como todas as cidades interioranas mostradas no cinema de Hollywood, um cenário que identifica os Estados Unidos tanto quanto bandeira nacional e a Coca Cola.

Mas há uma agitação no ar que é perceptível. Siegel nunca deixa que o ambiente calmo o iluda. Quando Bennell vê um garoto fugindo da própria mãe, o sinal de alerta do público é ligado. Logo ali, no começo do filme, o espectador sabe que algo está errado, embora não saiba exatamente o que é. Deixado no escuro, o espectador já se arma contra a ameaça vindoura, sem nem saber do que se trata.

Quando Bennell sabe pela namorada Becky que, sua prima Wilma afirma que o tio Ira não é a mesma pessoa, o cenário começa a se delinear. Bennell visita Wilma e Ira, apenas para descobrir que o homem não está em nada diferente do que ele lembrava. Wilma no entanto mantém sua posição e diz que tudo na aparência de Ira está idêntico, mas tem algo nele que é diferente.

Com essa observação, Wilma mostra que a mudança de Ira não foi externa, mas interna. Ele já não é o mesmo, pois já não pensa como pensava, não tem os mesmos princípios, as mesmas idéias políticas. E isso é o pior, pois apesar de ainda ser completamente identificável como Ira, ele já não pensa como ela, e é isso que desencadeia a mudança.

O uso de seres do espaço foi uma constante nos filmes de terror dos anos de 1950. Com uma estrutura social e econômica firme e próspera, a sociedade estadunidense não tinha o que temer, o Inferno eram sempre os outros. O terror que vinha de fora era o que assustava, pois ameaçava o estilo de vida confortável que a sociedade desfrutava. Os extraterrestres de *Vampiros de Almas* queriam exatamente isso, uma sociedade igual, onde todos fizessem, sentissem e pensassem as mesmas coisas. E é possível ler nas entrelinhas desse discurso uma palavra: comunismo.

A ascensão do Senador McCarthy ao poder foi acompanhada de uma boa dose de paranóia, e o filme não abandona esse aspecto. Ao contrário, o abraça desde a primeira cena que mostra o doutor Miles Bennell diante das autoridades tentando explicar a trama dos invasores espaciais.

O conceito do inimigo sem rosto, e por isso mesmo difícil de ser combatido, adiciona mais elementos paranóicos ao filme. Em nenhum momento a verdadeira aparência dos invasores é mostrada. A imagem abaixo mostra o que Bennell e Jack encontram ao abrir um dos casulos: uma forma disforme, indefinível. Ela só se define ao assumir as características dos humanos que serão substituídos, e aí já é tarde demais. Repetindo a idéia do período de caça as bruxas, todos eram culpados até que provassem o contrário.

Figura 2 Conteúdo dos casulos alienígenas



Fonte: *Vampiros de Almas* (Don Siegel, 1956, 00h41min13seg)

A máxima do “não confie em ninguém” é insistentemente repetida ao longo da segunda parte do filme, quando Bennell descobre que todas as pessoas em que

achava que podia confiar foram substituídas por réplicas em uma sucessão desesperadora. Primeiro, sua enfermeira, que realiza em sua casa uma reunião com outras réplicas, depois os atendentes de um posto de gasolina que colocam casulos no porta-malas de seu carro, seu amigo Jack é o próximo e por fim sua namorada, Becky. Tal como a imagem que McCarthy pintou de si mesmo, Bennell aparece como o herói solitário que precisava alertar as pessoas sobre o perigo que as aguarda: o terror dos comunistas do espaço.

Siegel declarou que em *Vampiros de Almas* fez um filme sobre a Ameaça Vermelha. Uma das cenas que corroboram essa afirmação é uma das poucas que não existem no livro de Finney. Após se livrar da perseguição dos alienígenas, Bennell grita para os carros de uma auto-estrada: “Eles já estão aqui! Vocês serão os próximos!” Aqui, Bennell berra o que muitos americanos queriam. Com a suspeita de espões comunistas infiltrados nos Estados Unidos, a idéia de que a União Soviética queria espalhar o comunismo para todos os cantos do mundo e o medo de que conhecidos estivessem aderindo àquela nova política, as afirmações de Bennell não soavam nada absurdas.

Vampiros de Almas foi um filme que representou como poucos a atmosfera alarmista de sua época, mas a alegoria usada no filme é maleável e adaptável. Prova disso são as novas versões da história de Finney que chegaram ao cinema em épocas distintas, mas sempre tiveram o poder de representar os medos daquele período.

Em *Invasores de Corpos* (1978), a alegoria de seres do espaço que tomavam o lugar dos humanos, foi empregada para mostrar os conflitos e mudanças sociais da década de 1970. Já a refilmagem homônima de 1990, usou como cenário uma base militar para expor os perigos do terrorismo. A mais recente adaptação da obra de Finney, *Os Invasores* (2008), abraça o medo dos Estados Unidos de um ataque biológico terrorista em voga desde os atentados ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001. O filme transforma os invasores alienígenas em um vírus que se espalha pelo mundo, mudando o comportamento das pessoas. (DIRKS, 2009)

5.2 *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968)

Alvo de imitações e remakes desde seu lançamento, *A Noite dos Mortos-Vivos* praticamente lançou um subgênero nos filmes de terror: as histórias de zumbi. Mas inicialmente, o filme seria focado em alienígenas vindos de Vênus que atacariam os humanos. A idéia foi descartada e decidiu-se que os mortos voltariam à vida para devorar os vivos.

Cineasta independente, Romero enfrentou as dificuldades de produção com originalidade. Contando com investimento inicial de 300 dólares, Romero encontrou um açougueiro para entrar com um tipo de investimento diferente: ele disponibilizava sangue e tripas para as cenas.

Romero teve sorte com a casa usada como locação para grande parte do filme. Como o dono planejava derrubá-la após a realização do filme, deixou o diretor fazer com a casa o que ele quisesse. Os zumbis que aparecem no filme também saíram barato, cada um ganhou 1 dólar pela participação além de uma camisa com os dizeres: “Eu fui um zumbi em *A Noite dos Mortos-Vivos*”.

A Noite dos Mortos-Vivos foi o primeiro filme de terror protagonizado por um negro. O ator Duane Jones ganhou o papel inicialmente reservado para Rudy Ricci após fazer um teste que surpreendeu Romero. Com Jones no papel, Romero modificou as características da personagem Ben, que no primeiro esboço do roteiro seria um caminhoneiro rude, para que elas melhor se adaptassem ao ator. Judith O’Deas também teve características de sua personagem, Bárbara, mudadas posteriormente. Criada como uma mulher forte, Bárbara passa grande parte do filme em estado de choque, pois Romero adorou a interpretação da atriz nas cenas em que aparece catatônica.

Lançado originalmente em 1º de Outubro de 1968, *A Noite dos Mortos-Vivos* esteve perto de ser distribuído por um grande estúdio. A Columbia Pictures se interessou pelo projeto, mas desistiu ao saber que ele fora filmado em preto-e-branco.

A Noite dos Mortos-Vivos despertou opiniões extremadas. Enquanto grupos de cristãos fundamentalistas acusaram os realizadores do filme de terem sofrido

influências satânicas por conta das cenas de canibalismo e matricídio, o público presente na estréia ovacionou a produção¹.

5.2.1 Sinopse

O início de *A Noite dos Mortos-Vivos* apresenta os irmãos Bárbara e John, que mesmo a contra gosto, vão visitar o túmulo do pai no primeiro dia de verão. Bárbara não esconde o nervosismo de estar em um cemitério, e o irmão não perde a oportunidade de importuná-la. Mas o clima de brincadeira logo desaparece quando Bárbara é atacada por um morto-vivo, um senhor de idade que parece ter morrido recentemente. John morre ao tentar defender a irmã e Bárbara foge para se salvar.

Ainda transtornada, Bárbara se refugia em uma casa desocupada à beira da estrada. Não demora a receber a companhia de um jovem negro que se mostra mais decisivo e forte do que ela. Enquanto Bárbara permanece em estado de choque, Ben se esforça para deixar a casa mais segura aos ataques dos zumbis, que pouco a pouco cercam a casa e tentam invadi-la.

Passado o choque, Bárbara e Ben trocam informações sobre as coisas que estão acontecendo. Eles escutam as notícias pelo rádio e descobrem que uma epidemia de crimes está acontecendo pelo país, se concentrando principalmente nas áreas rurais e nos subúrbios.

Ben e Bárbara descobrem que outras pessoas estão refugiadas na casa. Eles se trancaram no porão quando os ataques começaram: o casal Cooper com sua filha machucada, Karen, e os namorados, Tom e Judy. Ben e o sr. Cooper disputam a liderança do grupo, enquanto, pela televisão, eles descobrem que os mortos voltaram a vida em todos os lugares, devido à radiação de um satélite que foi destruído ao voltar para a Terra, vindo de Vênus.

Os refugiados continuam recebendo informações pela televisão e ao descobrirem que a Defesa Civil organizou postos de resgate, arquitetam um plano de fuga. O plano de fuga, no entanto, dá terrivelmente errado levando Tom e Judy à morte. Os zumbis devoram os corpos dos dois e investem contra a casa. Ben e Cooper brigam

¹ Todas as informações sobre a produção do filme *A Noite dos Mortos-Vivos* foram encontradas no site IMDB.com

novamente. Ben atira em Cooper, quando ele tenta tomar sua arma. Cooper consegue chegar ao porão, onde morre ao lado da filha.

Os mortos-vivos conseguem ultrapassar as barreiras criadas por Ben e agarram a sra. Cooper. Bárbara consegue livrá-la dos zumbis, mas ao ver seu irmão John transformado em um deles, se desespera e sucumbe aos monstros. A sra. Cooper corre para o porão e encontra a filha devorando o sr. Cooper. Karen se volta contra a mãe e a mata.

Derrotado, Ben se entrincheira no porão e espera o melhor momento para sair. Por todo país, as autoridades exterminam os mortos vivos atirando em suas cabeças. Eles chegam à casa onde Ben se esconde. Ele sai do porão e encontra a casa destruída. Ao verem movimento na casa, as autoridades assassinam Ben com um tiro na cabeça.

5.2.2 Fora com o velho, viva o novo!

Os monstros e alienígenas que invadiram os filmes hollywoodianos na década de 1950 entraram em extinção nos anos de 1960. Ameaças interplanetárias e seres de outras galáxias já não causavam o mesmo efeito numa audiência que via os anos da Segunda Guerra Mundial e os espiões comunistas como assuntos de um passado distante.

Já no início dos anos de 1960, o público estadunidense descobriu que nem de longe os monstros eram tão assustadores quanto as agitações políticas e sociais que tomavam conta do país. E se antes a ameaça de mudança das estruturas sociais era externa, agora partia de dentro dos Estados Unidos, com a insatisfação das minorias com o *status quo*.

A cena inicial mostra a ordem natural das coisas. Um casal de irmãos vai visitar o túmulo do pai. O novo suplanta o velho numa representação simples e corriqueira. Então, não é surpresa nenhuma que o primeiro morto-vivo que aparece no filme seja um senhor de idade.

Esse primeiro contato com os mortos, mostra a vocação do filme, como uma boa história de terror, de mexer com os tabus. O tabu do matricídio, embora surja em uma cena particularmente chocante, não é o mais latente e utilizado em *A Noite dos Mortos-*

Vivos. A morte é um grande tabu, e falar sobre ela é considerado nefasto, um dos motivos pelos quais os escritores de história de terror são olhados com desconfiança.

O primeiro exemplo, naturalmente, é *A Noite dos Mortos-Vivos*, em que nosso horror à morte é explorado a um ponto em que muitas audiências acharam o filme quase insuportável. [...] o filme circula em torno de seu ponto de partida sempre e mais e a palavra-chave do título do filme não é *vivo* e sim *morto*. (KING, 1989, p.145)

Quando chega ao nível do tabu, o filme extrapola no que se trata da morte: túmulos violados, mortos incinerados e com os cérebros destruídos. Vai contra toda e qualquer idéia de descanso tranquilo.

Os mortos ressuscitados no filme são uma alegoria para as idéias retrógradas que insistiam em se manter na ordem do dia na progressista década de 1960. Os mortos, como aparecem na figura abaixo, são maltrapilhos e lerdos, não parecem dispor de vivacidade e paixão, contrastando com o modo violento e agressivo com o qual eles atacam suas vítimas.

Figura 3 Mortos-Vivos cercam a casa



Fonte: *A Noite dos Mortos-Vivos* (George A. Romero, 1968, 01h08min15seg)

Quando foge do morto-vivo que a ataca no cemitério e se entrincheira em uma casa, Bárbara se mostra disposta a resistir ao velho, embora assustada e abalada. Fruto de uma época de revoluções e protestos, *A Noite dos Mortos-Vivos* apresenta a

resistência como única forma de sobreviver aos valores antigos. Trancados na casa, os sobreviventes procuram não só impedir a entrada dos mortos-vivos, mas achar um meio de exterminá-los, pois essa é a única maneira de alcançar a segurança.

Visto por esse ponto, não chega a surpreender o momento em que Ben descobre que os zumbis têm medo do fogo. Seja como uma representação da luz ou da paixão, o fogo causa repulsa aos mortos-vivos, pois representa tudo o que os antigos querem impedir que os jovens apreendam: o conhecimento e o engajamento.

Ao apresentar Ben como o grande protagonista da história, o filme se mostra mais uma vez sintonizado com as agitações da época. A luta dos negros por direitos iguais foi a grande luta social dos anos de 1960, e ao apresentar um negro como o líder da resistência dos não-mortos, Romero não desmerece essa luta.

Ben é a personagem mais atuante do filme. Sua primeira aparição até carrega um ar místico e reverencial: ele aparece, surgindo de uma luz ofuscante, que na verdade são os faróis de seu carro, e salva Bárbara da morte certa. São deles as idéias que mantêm os resistentes seguros por mais tempo, é ele quem procura meios de se manter a salvo e é ele quem morre com um tiro por lutar pelo que acredita. Não muito diferente de Martin Luther King Jr.

As mulheres, outra minoria que lutou por igualdade nos anos de 1960, não são representadas com essa reverência. Bárbara se mostra assustada e indecisa, assim como as outras mulheres da casa, quase como se a situação não fosse com ela. Embora todas as mulheres presentes no filme, eventualmente, exerçam papel ativo na luta em momentos decisivos, elas são sempre derrotadas pela emoção, e a luta pela causa perde espaço.

A cena da morte de Bárbara representa essa idéia da mulher como um ser extremamente emocional e não racional. Ao ver a sra. Cooper ser agarrada pelos mortos-vivos, Bárbara sai de seu estado catatônico para protegê-la, mas ao ver que seu irmão se transformou em um morto-vivo, Bárbara se deixa levar, e ainda que lute no final, se torna um deles.

Além de Ben e Bárbara, fazem parte da força de resistência dois casais, um de jovens namorados e outro de adultos casados, com uma filha doente. A dinâmica do filme muda no momento em que essas novas personagens se revelam. Descobrimos

que elas estavam o tempo todo no porão, e embora ouvissem os gritos de desespero e as lutas, não subiram para ajudar. Ben imediatamente entra em conflito com o sr. Cooper, um homem tradicional e tacanho, e novamente o conflito de gerações e idéias é escancarado.

Tanto Cooper quanto Ben desempenham papéis de liderança em seus respectivos grupos, o que cria atritos quando os mesmos se juntam. Enquanto Cooper mantém uma postura acomodada, Ben apresenta uma postura progressista. A postura de Ben é mais atraente para os jovens, e o casal de namorados logo se rende à ela. Cooper, por outro lado, se mantém resistente e é morto por Ben. A militância vence o comodismo.

Ainda falando de Cooper, ele e a família protagonizam a cena mais controversa e forte do filme. Após levar um tiro de Ben, Cooper se arrasta até o porão onde é devorado pela filha, que havia se transformado em uma morta-viva, como mostra a figura abaixo. Quando a sra. Cooper também busca refúgio no porão é assassinada pela filha. Nesse momento, a mãe volta a se harmonizar com a família, uma vez que vinha sendo tomada pelas idéias progressistas de Ben. A emoção aparece novamente como ponto fraco da mulher, quando a sra. Cooper se rende a filha sem lutar.

Figura 4 Filha devora o pai



Fonte: *A Noite dos Mortos-Vivos* (George A. Romero, 1968, 01h24min30seg)

A Noite dos Mortos-Vivos, um filme independente de 1968, sintetizou o horror da mudança, a resistência jovem e a insistência das velhas convenções de se manterem ativas com uma premissa muito simples: Mortos recentes se levantam das tumbas e atacam os vivos.

5.3 O Exorcista (1973)

O Exorcista, eleito o filme mais assustador de todos os tempos em 1999 pela Total Film Magazine, é baseado no livro homônimo do escritor William Peter Blatty. O livro é baseado na história real de um exorcismo que impressionou o autor em 1949.

O site oficial do filme – theexorcist.warnerbros – conta que Blatty ainda estava na faculdade quando a idéia do livro lhe surgiu. Lançado em 1971, *O Exorcista* se tornou um sucesso imediato, permanecendo por 55 semanas na lista dos mais vendidos do *The New York Times*. O sucesso do livro fez a Warner Brothers adquirir os direitos para uma adaptação para o cinema. Cineastas como Stanley Kubrick foram cotados para a direção do longa, que acabou sob a responsabilidade de William Friedkin, que acabara de ganhar o Oscar. A primeira providência de Friedkin foi contratar atores razoavelmente desconhecidos do grande público, para dar um ar mais real ao filme.

As filmagens de *O Exorcista* foram cercadas de histórias assustadoras, o que serviu para aumentar a aura de curiosidade em torno do filme. De acordo com o site da revista Mundo Estranho, acidentes com a equipe técnica, morte de pessoas envolvidas no projeto, o aborto de uma mulher durante as filmagens e um incêndio que destruiu parte dos cenários foram alguns dos acontecimentos que muitos consideraram nefastos durante a produção do filme.

Embora a história se desenvolva em Washington, boa parte das cenas foi filmada em estúdios na cidade de Nova York. Inclusive as famosas seqüências do exorcismo no quarto de Regan que, segundo o site oficial do filme, foi construído em set refrigerado com a temperatura de vinte graus abaixo de zero, para reproduzir com mais exatidão o ambiente anormalmente gelado do quarto da garota possuída pelo demônio.

O filme também tem cenas gravadas no Iraque. Na época, os Estados Unidos não mantinham relações diplomáticas com aquele país, então a equipe enviada para lá era composta apenas de ingleses. (*O Exorcista: A versão que você nunca viu*, 2000)

O site oficial de *O Exorcista* aponta a escalação de Linda Blair como a mais complicada da produção. Blair, que foi escolhida em uma seleção de mais de 600 garotas para interpretar Regan, foi apontada como a grande revelação do filme. Sua atuação lhe rendeu o Globo de Ouro de Melhor Atriz Coadjuvante em 1974, e uma indicação ao Oscar na mesma categoria. A Academia, entretanto, não lhe deu prêmio. Talvez o fato de Linda ter sido dublada pela atriz Mercedes McCambridge nas cenas de possessão e ter sido substituída por Eileen Dietz na famosa cena do vômito verde tenham pesado na decisão da Academia.

De acordo com o site IMDB, além da premiação pela atuação de Linda Blair, *O Exorcista* ganhou mais três Globos de Ouro em 1974: Melhor Filme (Drama), Melhor Diretor e Melhor Roteiro. O filme ainda recebeu dez indicações ao Oscar no mesmo ano incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Atriz para Ellen Burstyn, e foi vencedor em duas categorias : Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Som.

Lançado em dezembro de 1973, *O Exorcista* virou fenômeno mundial. O orçamento inicial do filme de 4.2 milhões de dólares quase triplicou ao fim do projeto, que custou ao estúdio 12 milhões de dólares.

Mas o investimento foi rapidamente recompensado com os milhões de dólares arrecadados pelo filme nas bilheterias mundiais. O site Box Office Mojo aponta *O Exorcista* como 9ª maior bilheteria de todos os tempos, tendo arrecadado 796 milhões de dólares, com valores ajustados pela inflação.

5.3.1 Sinopse

O prólogo de *O Exorcista* apresenta a personagem Padre Merrin nos desertos áridos do Norte do Iraque. Durante uma escavação em um sítio arqueológico, o velho padre encontra um artefato que o perturba a ponto de fazê-lo abandonar as escavações e voltar para os Estados Unidos.

O cenário muda e a história passa a se desenrolar no subúrbio de Georgetown, Washington. Nesse momento, o filme se concentra em apresentar as demais personagens: Chris McNeil, uma atriz que grava um filme na cidade, Regan, a meiga filha de doze anos de Chris, Damien Karras, um padre psiquiatra que tem um grande

sentimento de culpa em relação a sua mãe, e os três empregados que auxiliam Chris em casa: Karl, Willie e Sharon.

Quando vai trocar os arranjos de flores do altar dos santos, um padre se escandaliza ao ver que a imagem da Virgem Maria foi violada. Enquanto isso, Regan passa a reclamar de barulhos que vem escutando e da instabilidade de sua cama, e como Chris não acha motivos racionais para isso, leva a filha para uma série de exames que não apontam nenhum problema.

Chris oferece uma festa em sua casa para a equipe do filme e pessoas influentes. Ela conhece o Padre Dyer, amigo de Karras, e se mostra interessada no padre psiquiatra. Dyer lhe conta sobre o trabalho de Karras e que sua mãe acaba de falecer. Durante um momento de confraternização, Regan aparece na sala e anuncia a morte de um dos convidados. Após dispensar os convidados e colocar Regan na cama, Chris se prepara para se recolher, mas ao ouvir os gritos desesperados da filha, retorna ao quarto de Reagan e fica horrorizada ao presenciar a cama da garota mexer violentamente.

O comportamento de Regan muda drasticamente e ela passa a apresentar as primeiras manifestações extremas da possessão alternando momentos de letargia e agressividade, fortes espasmos e força anormal.

Chocada com o comportamento da filha, Chris a libera para mais exames, que novamente não apontam nada anormal. Vencido, o médico aconselha um tratamento psiquiátrico.

Chris esgota suas opções médicas e não consegue explicações convincentes para o estado de sua filha. Os médicos, acreditando que o problema da garota é psicossomático, sugerem um exorcismo como tratamento de choque. Chris, que não tem crenças religiosas, aceita a sugestão após ser violentamente agredida pela filha, que acabara de se masturbar com um crucifixo. Ela pede auxílio ao padre Karras.

Padre Karras tem seu primeiro contato com Regan, que afirma estar possuída pelo Demônio. Em um dos encontros, Karras grava o que acha ser Regan falando em uma língua desconhecida, mas uma investigação revela que a língua é o Inglês, mas falado de trás para frente. Na gravação, Reagan diz o nome de padre Merrin.

Atendendo ao chamado de Karras, padre Merrin se apresenta para o ritual de exorcismo. Usando as inseguranças de Karras, Regan desestabiliza a dupla, atrapalhando o ritual. Merrin decide continuar o exorcismo sozinho, mas acaba morto. Ao ver Merrin morto, Karras se descontrola e ataca Regan, instigando o espírito invasor a tomar seu corpo. Karras é possuído e usa suas últimas forças para se jogar pela janela do quarto. Karras morre e Regan fica livre da possessão.

5.3.2 O Exorcismo

Nas décadas que se seguiram a Segunda Guerra Mundial, a sociedade estadunidense se deparou com o medo de uma forma muito pessoal, vendo os perigos e ameaças chegarem cada vez mais perto. *O Exorcista* marca a década em que o medo estava tão próximo e palpável que era impossível se tornar incólume a ele. O terror estava dentro de casa, esperando para acontecer.

Usando a possessão demoníaca como alegoria, *O Exorcista* destaca uma casa de família como cenário para a batalha de gerações que se deu nos anos de 1970. O conflito dos velhos contra os novos ganhou contornos épicos, sendo representando pelo eterno embate do bem contra o mal.

Esse filme, entretanto, trata essencialmente das explosivas mudanças sociais [...] Foi um filme para todos aqueles pais que sentiram, numa espécie de terror e agonia, que estavam perdendo seus filhos e não podiam compreender por que ou como isso estava acontecendo. (KING, 1989, p.185)

Em *A Noite dos Mortos-Vivos*, esse conflito também é evidenciado, mas do lado contrário. Enquanto em 1960, os jovens viam nos mais velhos uma ameaça às suas idéias de agregação e mudança, nos anos de 1970 eram os mais velhos que se sentiam acuados por uma juventude insatisfeita e incompreendida, que descarregava suas frustrações em drogas pesadas e comportamentos destrutivos.

A imagem dos jovens em *O Exorcista*, quando não é inexistente, nunca é positiva. O elenco é quase inteiramente formado de adultos, a única personagem com pouca idade no filme é Regan. Apresentada como uma criança amorosa e fácil de se relacionar, Regan muda drasticamente de comportamento ao ser possuída pelo

demônio, o que acontece depois de seu aniversário de 12 anos, ou seja, quando se inicia sua jornada pela adolescência.

Ainda nos momentos de calma do filme, a chegada da adolescência é marcada pelo início da dissociação da criança à família. Antes restrito à mãe e aos empregados da casa, o círculo de amigos de Regan se expande quando ela passa a ter contato com o Capitão Howdy, uma entidade que se apresenta a ela por meio de um Oujiva Board. Quando Chris tenta se comunicar com a entidade, é repelida com certa violência. O novo amigo de Regan deixa claro que não tem assuntos para com a mãe dela, que aquela nova relação vai ser desenvolver entre eles dois, sem a interferência de Chris.

Figura 5 Chris e Regan brincam com o Oujiva Board



Fonte: *O Exorcista: A versão que você nunca viu* (William Friedkin, 2000, 00h23min02seg)

Capitão Howdy se torna a influência negativa, o horror de todos os pais. Quando logo após, um padre se horroriza ao ver a imagem da Virgem Maria violada, não é difícil associar aquele ato a jovens vândalos e desrespeitosos, jovens completamente influenciados pelas más companhias.

Regan deixa de ser um sonho de menina para se transformar no pesadelo de todas as famílias. A nova Regan representava o medo de todos os pais de acordar um belo dia e descobrirem que enquanto estavam ausentes, seus filhos haviam se tornado viciados em uma das drogas pesadas que espreitavam os adolescentes até mesmo no colégio.

Os sinais da possessão são exibidos ao longo do primeiro ato do filme, e mostram Regan incomodada com sua cama, adquirindo uma linguagem obscena e agressiva e por fim atacando os mais velhos. Esses ataques são, para Chris, os maiores indicativos de que Regan não está bem, pois demonstra a perda do controle, o fim da autoridade dos mais velhos sobre os mais novos.

Embora Regan agrida e ofenda os adultos que a rodeiam no decorrer do primeiro ato, é sua postura indiferente e atrevida que faz a mãe se convencer da mudança em curso. Regan demonstra essa postura durante uma festa que a mãe oferece em sua casa. Desobedecendo a mãe, ela aparece na festa, um lugar onde ela não deveria estar e se põe diante do grupo de adultos reunidos, sem cuidados. “*Você vai morrer lá em cima*”, dispara a garota para um dos convidados, um astronauta, para logo depois urinar no tapete sem se importar com o horror que causa nos outros. Regan já não respeita os mais velhos.

O *Exorcista* não só abala as estruturas de poder entre jovens e velhos, mas também mostra o homem indefeso ante o desconhecido. O medo do desconhecido é o mais primitivo do homem, e foi se dissipando com o avanço da ciência, que tinha uma explicação para tudo. A fé de Chris na ciência, entretanto, é abalada quando as respostas que obtém para o problema da filha não são satisfatórias. No filme, quando uma junta de médicos apresenta o exorcismo como uma possibilidade para Regan, o racionalismo se curva ao misticismo, e os medos primitivos afloram.

A ficção de horror constantemente usa o expediente da quebra de tabus para atingir seu intuito de assustar. Em *O Exorcista*, mesmo se a alusão ao desrespeito fosse retirada, a sexualidade agressiva dos jovens seria suficiente para deixar o público de cabelo em pé. Presente em todas as etapas da possessão, a sexualidade gritante e agressiva de Regan ultraja e horroriza num crescendo aterrador: ela usa palavras chulas para designar suas partes íntimas, se masturba na frente da mãe e dos médicos e convida o padre Merrin para o sexo.

O momento mais marcante do filme sintetiza a transformação da criança inocente no jovem problemático. Nessa cena, Chris atraída pelos gritos de Regan, entra no quarto da filha e se depara com uma cena aterradora. Regan se masturba violentamente com um crucifixo, gritando blasfêmias e coberta de sangue. Ao tentar

tirar o crucifixo de Regan, Chris tem a cabeça impelida para os órgãos genitais da filha, que logo depois a golpeia com um soco. Esta cena, que chega em um momento do filme em que o público já está pensando que as coisas não podiam piorar, mostra o ataque às instituições mais caras da sociedade americana: a Família e a Igreja.

Figura 6 Regan se masturba com o crucifixo



Fonte: *O Exorcista: A versão que você nunca viu* (William Friedkin, 2000, 01h19min21seg)

Quando, desesperada, Chris vai pedir ajuda à Igreja, mostra o caminho da maioria dos conservadores quando buscam justificativas para suas causas. Padre Karras, atendendo seu pedido, visita Regan e encontra-a totalmente transformada. A imagem de Regan lasciva, inconveniente, agressiva e debochada, não é diferente da imagem formada na cabeça dos pais que encontravam, quando chegavam em casa, filhos andrógenos, punks ou drogados.

Mas claro que essas situações não aconteciam em qualquer tipo de família. A onda conservadora que tomou conta dos Estados Unidos nos anos de 1970, com certeza, desaprovava a estrutura familiar vista na casa dos McNeil. Chris era o fruto de todas as revoluções da década anterior, divorciada, trabalhava fora e mantinha uma relação hostil com o ex- marido.

No conflito dos velhos contra os novos, o conservadorismo ganha e a personalidade agressiva, contestadora e sexualizada de Regan é suplantada. A Igreja sofre danos, mas a Família se fortalece.

Visto no contexto do século XXI, *O Exorcista* perde um pouco da força. Na dinâmica deste século, onde crianças são geradas e criadas sem preocupação e os pais tentam se assemelhar aos filhos e não o contrário, as atrocidades ditas pelo demônio Pazuzu seriam recebidas com risos e palmas, não mais com terror.

6 Considerações Finais

A reapresentação da realidade nos filmes é um fato discutido e analisado desde as primeiras manifestações dessa arte. A bem da verdade, todo filme é, em algum momento, um espelho de determinada realidade, mas nem todas essas representações são facilmente identificadas.

Quando analisamos a filmografia de terror das décadas de 1950, 1960 e 1970, é possível encontrar um padrão, um medo em comum que permeia a maioria das produções de cada período. Nos anos de 1950, o medo do terror externo e o constante clima de paranóia podiam ser vistos em filmes como *Casei-me Com Um Monstro de Outro Espaço* (1958), *Invaders From Mars* (1953) e *Guerra dos Mundos* (1953). A década de 1960 viu nascer os splatter movies, que mostravam a violência e o sexo sem pudores para uma audiência que pedia mais contato com a realidade. *O Bebê de Rosemary*, embora lançado em 1968, marcou o período – que se estenderia por toda a década de 1970 - em que os filmes alertavam para o terror interno. O perigo próximo e inesperado apareceu em filmes como *A Cidade do Horror* (1979), *Halloween* (1978) e *O Iluminado* (1980).

A representação dos temores da sociedade nos filmes não são necessariamente propositais. Jack Finney afirmou que seu livro *The Body Snatchers* (1955) nada tem a ver com a caça às bruxas, e William Friedkin certamente não pretendeu fazer um filme sobre o conflito entre pais e filhos, mas inconscientemente foi isso que eles fizeram, influenciados pela época em que trabalharam.

Os três filmes analisados anteriormente ganharam versões atualizadas nos anos 2000 e em todos os casos, as alegorias se adaptaram para assustar um público diferente das décadas de 1950, 1960 e 1970. A versão 2008 de *Vampiros de Almas*, *Os Invasores*, esquece a paranóia e o medo dos comunistas para se concentrar no perigo das guerras biológicas. *O Exorcista: O início* (2004) passa longe do terror que ocorre dentro de casa e aposta na ameaça que vem de fora para dentro, muito conveniente para a sociedade pós-11 de setembro de 2001. E, por fim, *Madrugada dos Mortos* (2004), remake do segundo filme da chamada “Trilogia dos Mortos” de George A.

Romero, troca os mortos-vivos lentos, apáticos e “velhos”, por uma horda de zumbis rápidos, ágeis e violentos.

A falta de intenção de usar as alegorias para espelhar um determinado período, não as tornam menos eficazes. A partir delas, é possível estreitar os laços entre o cinema e a audiência, que interpreta os horrores cinematográficos de acordo com sua própria bagagem cultural e emocional.

.

Referências

- BOX OFFICE MOJO. *Domestics Grosses: Adjusted for ticket price inflation*. Disponível em <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>>. Acesso em: 30 de maio de 2009.
- BRAZ, Petrônio. *Intuição e Racionalismo*. Gazeta Norte Mineira. Montes Claros, 2009. Disponível em <http://www.gazetanortemineira.com.br/index.php/pagina_control/colunas/52/2563>. Acesso em: 20 de maio de 2009.
- BURKE, Peter. *História como alegoria*. Scielo Brasil. São Paulo, 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000300016&lng=en&nrm=iso%20>. Acesso em: 20 de maio de 2009.
- CICERI, Maria Rita. *Medo: Lutar ou Fugir? As Muitas Estratégias de um Mecanismo de Defesa Instintivo*, O. São Paulo, Loyola, 2001.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *Publicidade: É Possível Escapar?* São Paulo: Paulus, 2003.
- DARNTON, Robert. *Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*, O. Rio de Janeiro: Graal, 1996, 2 ed.
- DIRKS, Tim. *Invasion of The Body Snatchers (1956)*. Film Site. Estados Unidos, 2009. Disponível em <<http://www.filmsite.org/inva.html>>. Acesso em: 30 de maio de 2009.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas: Macartismo – Uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para Entender o Texto: Leitura e Redação*. São Paulo: Ática, 2003, 16 ed.
- FURHAMMAR, Leit; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. Campinas: Unicamp, 2006.

HORROR FILM HISTORY. *Creature Features*. Disponível em <<http://www.horrorfilmhistory.com/index.php?pagelD=1950sa>>. Acesso em: 12 de maio de 2009.

HORROR FILM HISTORY. *Horror begins to talk and...scream*. Disponível em <<http://www.horrorfilmhistory.com/index.php?pagelD=1930s>>. Acesso em 08 de maio de 2009.

HORROR FILM HISTORY. *Horror Movies in the 1960s: Bad Girls and Blood Freaks*. Disponível em <<http://www.horrorfilmhistory.com/index.php?pagelD=1960s>>. Acesso em: 12 de maio de 2009.

HORROR FILM HISTORY. *Nightmare Decade: In Front of the Children*. Disponível em <<http://www.horrorfilmhistory.com/index.php?pagelD=1970s>>. Acesso em 15 de maio de 2009.

IMDB. *Awards for The Exorcist*. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0070047/awards>>. Acesso em 05 de maio de 2009.

IMDB. *Trivia for Night of the Living Dead*. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0063350/trivia>>. Acesso em 06 de maio de 2009.

JUSTICE, Chris. *Invasion of the Body Snatchers*. Classic - Horror. Estados Unidos, 2005. Disponível em <http://classic-horror.com/reviews/invasion_of_the_body_snatchers_1956>. Acesso em: 11 de maio de 2009.

KING, Stephen. *Sombras da Noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. FGV/CPDOC. Rio de Janeiro, 1992. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/106.pdf>>. Acesso em: 28 de maio de 2009.

KRACAVAR, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

MOOD. *Filmes de terror: A história dos sustos na sétima arte*. Disponível em <<http://www.mood.com.br/3a11/terror.asp>>. Acesso em: 10 de maio de 2009.

NEWMAN, Paul. *História do Terror: O Medo e a Angústia Através dos Tempos*. Porto Alegre: Século XXI, 2004.

- PRIMATI, Carlos. *Quais as 13 maldições de O Exorcista?*. Mundo Estranho, 2008. Disponível em <http://mundoestranho.abril.com.br/cinematv/pergunta_287087.shtml>. Acesso em: 12 de maio de 2009.
- REIS, João José in SOARES, Mariza de Carvalho. *História vai ao Cinema*, A. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ROBINSON, Jennifer. *Decades of Drug Use: Data from the '60s and '70s*. Gallup. Estados Unidos, 2002. Disponível em <<http://www.gallup.com/poll/6331/Decades-Drug-Use-Data-From-60s-70s.aspx>>. Acesso em: 10 de maio de 2009.
- SELLERS, Charles, MAY, Henry, MCMILLEN, Neil R. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- THE EXORCIST. *Behind the scenes*. Estados Unidos, 200. Disponível em <http://theexorcist.warnerbros.com/cmp/noflash_film-fr.html>. Acesso em: 30 de maio de 2009.
- TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1988.
- VIANA, Mário Gonçalves. *Psicologia do Medo*. Portugal: Domingos Barreira, [19-?].
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

FILMOGRAFIA

- Aniversário Macabro*. Direção: Wes Craven. Estados Unidos, 1972.
- Bolha Assassina*, A. Direção: Irving H. Millgateis. Estados Unidos, 1958.
- Bebê de Rosemary*, O. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, 1968.
- Blood Feast*. Direção: Herschell Gordon Lewis. Estados Unidos, 1963.
- Carrie, a estranha*. Direção: Brian De Palma. Estados Unidos, 1976.
- Casei-me Com Um Monstro de Outro Espaço*. Direção: Gene Fowler Jr. Estados Unidos, 1958.
- Castelo do Demônio*, O. Direção: George Méliès. França, 1896.
- Cidade do Horror*, A. Direção: Stuart Rosenberg. Estados Unidos, 1979.
- Dona Flor e seus Dois Maridos*. Direção: Bruno Barreto. Brasil, 1976.
- Dia em que a Terra Parou*, O. Direção: Robert Wise. Estados Unidos, 1951.

Drácula. Direção: Tod Browning . Estados Unidos, 1931.

Esposas em Conflito. Direção: Bryan Forbes. Estados Unidos, 1975.

Exorcista, O. Direção: William Friedkin. Estados Unidos, 1974.

Exorcista: A Versão que você nunca viu, O. Direção: William Friedkin. Estados Unidos, 2000. Comentários do diretor nos Extras do DVD.

Exorcista: O início, O. Direção: Paul Schrader e Renny Harlin. Estados Unidos, 2004.

Frankenstein. Direção: James Whale. Estados Unidos, 1931.

Guerra dos Mundos. Direção: Byron Haskin. Estados Unidos, 1953.

Halloween. Direção: John Carpenter. Estados Unidos, 1978.

Iluminado, O. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1980.

Invasores, Os. Direção: Oliver Hirschbiegel. Estados Unidos, 2008.

Invasores de Corpos. Direção: Philip Kaufman. Estados Unidos, 1978.

Invasores de Corpos. Direção: Abel Ferrara. Estados Unidos, 1993.

Invaders From Mars. Direção: William Cameron Menzies. Estados Unidos, 1953.

Invasão dos Discos Voadores, A. Direção: Fred F. Sears. Estados Unidos, 1956.

I Was a Teenage Frankenstein. Direção: Herbert L. Strock. Estados Unidos, 1957.

King Kong. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos, 1933.

Lobisomem, O. Direção: George Waggner. Estados Unidos, 1941.

Madrugada dos Mortos. Direção: Zack Snyder. Estados Unidos, 2004.

Massacre da Serra Elétrica, O. Direção: Tobe Hooper. Estados Unidos, 1973.

Múmia, A. Direção: Karl Freund. Estados Unidos, 1932.

Metropolis. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927.

Noite dos Mortos-Vivos, A. Direção: George A. Romero. Estados Unidos, 1968.

Plan 9 from Outer Space. Direção: Ed Wood. Estados Unidos, 1959.

Profecia, A. Direção: Richard Donner. Estados Unidos, 1976.

Psicose. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1960.

Repulsa por Sexo. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, 1964.

Seven ages of Rock - Blank Generation. Direção: Alastair Laurence. Inglaterra, 2007.

Seven ages of Rock – The Birth of Rock. Direção: Andrew Graham-Brown. Inglaterra, 2007.

Terra em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1968.

Vampiros de Almas. Direção: Don Siegel. Estados Unidos, 1956.

2000 maniacs! Direção: Herschell Gordon Lewis. Estados Unidos, 1964.